



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-memoires-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-memoires-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



MEMOIRE DE MASTER 2  
MENTION LETTRES MODERNES  
PARCOURS RECHERCHE  
UE.101.1

Présenté par Marie Di Fratello  
Sous la direction de Marie Scarpa

Les personnages dans *Le Roi des Aulnes* de Michel  
Tournier : Perspectives Ethnocritiques

*Les opinions exprimées dans ce mémoire sont propres à leur auteur et n'engagent pas l'Université Paul Verlaine de Metz.*

## Remerciements :

Aucune œuvre humaine ne peut se réaliser sans la contribution d'autrui. Ce mémoire est le résultat d'un effort constant, qui n'aurait pu aboutir sans le concours d'un certain nombre de personnes. Ainsi se présente l'occasion de les remercier:

Je voudrais commencer par remercier ma directrice de mémoire, Madame Marie Scarpa, pour m'avoir confié ce travail de recherche ainsi que pour sa patience, sa disponibilité, la pertinence de ses conseils et l'extrême richesse de son enseignement.

Je tiens également à remercier Monsieur Jean-Marie Privat pour l'aide qu'il m'a apportée et ses conseils avisés ainsi que l'ensemble de l'équipe ethnocritique qui nous ont accueillis au sein de leurs ateliers dans le but de nous conseiller et de nous orienter dans nos recherches. Une aide précieuse dans le cadre de ce mémoire.

Je souhaiterais remercier tous mes professeurs pour leurs enseignements tout au long de ce master.

Enfin, je tiens à remercier ma famille pour son soutien moral, ses encouragements et ses sacrifices.

# Table des matières

<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>5</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : PERSONNAGES ET GENRES NARRATIFS.....</b>	<b>14</b>
<b>I. Des personnages dans une forme narrative polymorphe : le roman.....</b>	<b>14</b>
1.L'écriture à la 1ère personne : le journal fictif.....	15
2.L'écriture à la 3ème personne : le choix du roman.....	18
<b>II. Les personnages entre contes, mythes et légendes.....</b>	<b>24</b>
1. Tiffauges sous le signe du gigantisme.....	24
1.1. L'ogre et le Géant : des figures de l'ambivalence.....	24
1.2. Les ogres chez Michel Tournier.....	28
1.2.1. Les ogres nazis.....	28
1.2.2. Tiffauges et l'expression de sa nature ogresse ou le carrefour des perversions.....	36
1.2.3. L'ogre blanc et l'ogre noir.....	46
2. Tiffauges ou l'accomplissement des inversions.....	50
2.1. Les inversions et le phorie.....	50
2.2. Les modèles de la « phorie blanche » : la phorie salvatrice.....	52
2.3. Les modèles de la « phorie noire » : la phorie maléfique.....	56
<b>DEUXIÈME PARTIE : DES OGRES CHASSEURS.....</b>	<b>59</b>
<b>I.Le chasseur et sa proie.....</b>	<b>59</b>
1.La guerre, une introduction à l'univers cynégétique.....	59
2.La chasse, une affaire de sang/sens.....	61
<b>II.La chasse et ses rituels.....</b>	<b>68</b>
1.Le rituel de la curée.....	68
2.Le cerf et/est le Christ.....	72
<b>III.Le chasseur et le culte alimentaire .....</b>	<b>75</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : TIFFAUGES OU L'EXPRESSION DE LA LIMINARITÉ.....</b>	<b>79</b>
<b>I.Le parcours de Tiffauges, un voyage initiatique.....</b>	<b>79</b>
1.La France : la préparation au voyage initiatique .....	80
1.1. L'héritage nestorien.....	80
1.2. Vers la libération.....	85
2.Le voyage initiatique en Prusse-Orientale.....	89
2.1.Une période d'attente : le Rhin.....	89
2.2. Kaltenborn et la terre prussienne.....	94
3. L'apothéose finale.....	96
3.1.Les Jungmannen et la mort.....	96
3.2.Ephraïm ou la voie du salut.....	99
<b>II.Le personnage liminaire.....</b>	<b>101</b>
1.Le visible et l'invisible, les vivants et les morts.....	104
2.Le domestique et le sauvage.....	106
3.Le masculin et le féminin.....	111
4.Tiffauges, un passeur ?.....	113

**CONCLUSION..... 115**

**BIBLIOGRAPHIE..... 118**

**ANNEXES..... 125**

## INTRODUCTION

« Tout ce qui passe est promu à la dignité d'expression, tout ce qui se passe est promu à la dignité de signification. Tout est symbole ou parabole. »<sup>1</sup>

Dans cette épigraphe, que Michel Tournier a placée en exergue de son chapitre « Hyperborée », Paul Claudel se réfère aux événements liés au passé et au présent. Il évoque l'Histoire que nous pouvons expliquer et qui est transmise aux nouvelles générations dans le but qu'elles en tirent les conséquences. Le présent, quant à lui, ne peut qu'être déchiffré en vue d'une éventuelle interprétation. L'homme est en quête permanente de signes permettant d'expliquer le monde. Ces deux éléments se rejoignent dans l'œuvre de Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, publiée en 1970 et pour laquelle il obtient le prix Goncourt.

Le roman relate des faits historiques à travers les aventures d'un prisonnier français en Allemagne nazie. Tout commence le 3 janvier 1938 en France et s'achève au mois de mars 1945 en Prusse-Orientale. L'œuvre respecte la chronologie linéaire des événements relatifs à la guerre qui infléchissent le destin du héros. Ce personnage, Abel Tiffauges, a la particularité d'être en perpétuelle quête de signes et de leur déchiffrement car, pour lui, « tout est signe »<sup>2</sup>.

Toutefois, Michel Tournier ne se contente pas de faire évoluer ses personnages dans un univers historique. En effet, il s'avère que l'Histoire, omniprésente, est la réactualisation, dans l'Allemagne nazie, du mythe de l'ogre « émergeant de la nuit des temps »<sup>3</sup>. Ainsi, le lecteur sera amené à suivre l'évolution de trois ogres : Hitler, l'ogre de Rastenburg, qui pétrit sa chair à canon avec les enfants allemands, Göring, l'ogre de Rominten et Tiffauges, celui de Kaltenborn. L'ogre, c'est la guerre et c'est l'Allemagne du nazisme. Le dictateur et tous ses adjouvants sont des prédateurs qui précipitent la jeunesse séduite dans la guerre. C'est le cas de Tiffauges qui, au sein de la napola, va remplir la fonction de recruteur et de pourvoyeur d'enfants.

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, épigraphe du chapitre « Hyperborée » du roman de Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p.215. Les références au roman de Michel Tournier seront faites à partir de cette édition et seront abrégées par le sigle R.A.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

Cet entrelacement de faits historiques et d'une dimension mythique permet de dégager une certaine originalité du traitement du sujet essentiel de l'œuvre qu'est la guerre. Le thème de la seconde guerre mondiale, traité à de nombreuses reprises, y compris d'un point de vue fictionnel, pourrait sembler rebattu. Néanmoins, par le biais de l'introduction de personnages ancrés dans l'univers mythiques et légendaires, Michel Tournier offre une approche réellement déroutante. L'intérêt du roman est d'interroger et d'interpeller le lecteur sur l'acte guerrier dans son universalité, dépassant même les frontières temporelles où l'auteur situe son action. Quand il souligne « je me demande si la guerre n'éclate pas dans le seul but de permettre à l'adulte de faire l'enfant, de régresser avec soulagement jusqu'à l'âge des panoplies et des soldats de plomb » (R.A., p.389), il s'interroge sur l'essence même de la motivation qui pousse les hommes à s'entretuer. Une interrogation qui supprime le domaine littéraire et revêt une dimension métaphysique. En somme, réaliser un mémoire sur *Le Roi des Aulnes*, permet de renouer avec des faits qui demeurent toujours d'actualité, ceux de la guerre et de la haine mettant en scène des idéologies prônant une exécution et une persécution envers d'autres peuples jugés « trop » différents ou « trop » étrangers.

*Le Roi des Aulnes* a été de nombreuses fois étudié. Arlette Bouloumié, dans son étude, *Michel Tournier, Le roman mythologique*, s'attache à mettre en évidence un lien intrinsèque entre la recherche ethnographique et la création littéraire qui explique, notamment, l'importance des mythes dans l'œuvre de Michel Tournier.

Au moment où l'occident découvrait la spiritualité d'une humanité archaïque, les mythes proposaient des situations existentielles exemplaires, porteuses de significations philosophiques. L'ethnologie fournissait au philosophe un langage, celui des mythes, à la fois concret et transcendant, remontant à une épopée où le savoir n'était pas cloisonné en disciplines. Elle lui permettait de devenir romancier.<sup>4</sup>

L'auteur lui-même affiche l'importance que revêt cette dimension mythologique dans ses romans en y consacrant tout un chapitre dans son essai, *Le Vent Paraquet*, paru en 1977. Or, si l'on se réfère aux critiques déjà établies, il en ressort que la qualité propre de l'écriture tournérienne « tire son originalité et sa profondeur de l'actualisation de grands mythes oubliés »<sup>5</sup>. Le mythe est donc la structure fondamentale qui se déploie dans ses œuvres. Cette évidence est

---

4 Arlette Bouloumié, *Michel Tournier : le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, p.8.

5 *Ibid.*, p.7.

soulignée par l'auteur, « le passage de la métaphysique au roman devait [m'] être fourni par le mythe »<sup>6</sup>.

Ce récit omniprésent se présente donc comme le lieu de passage du discours métaphysique au discours littéraire. Dans son essai, Tournier répond à la question « Qu'est-ce qu'un mythe ? » par une série de réponses, la première étant que le « mythe est une histoire fondamentale ». Il utilise la métaphore de l'édifice pour désigner la construction littéraire, édifice dont le rez-de-chaussée est caractérisé par la lecture mythique du texte, le sommet, quant à lui, en constitue l'approche métaphysique. En ce sens, toute approche d'un texte de Michel Tournier suppose au moins deux lectures et donc une double signification. De plus, il affine sa définition en précisant qu' « un mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà »<sup>7</sup>. Une histoire qui a traversé le temps et les espaces. Le mythe est un récit problématique car il se présente comme l'objet de nombreuses définitions revêtant des acceptions très différentes selon les points de vue adoptés. Sa conception a été, notamment, influencée par la recherche des ethnologues du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Maurice Leenhardt, ethnologue et missionnaire, envoyé en Nouvelle-Calédonie dès 1902, nous offre une étude de la société mélanésienne, une société mythique proche de nous dans le temps. Dans son étude, *Do kamo*, Maurice Leenhardt rapproche le « monde moderne » dominé par la rationalité et le « monde mythique » omniprésent chez les mélanésiens.

Ces deux structures sont voisines et se complètent. [...] L'esprit s'appuie sur le symbole rationnel pour interpréter la réalité. Dans le monde mythique, l'esprit s'appuie sur le mythe pour fixer une réalité humaine, un événement, et le mythe crée ces comportements grâce auxquels la conscience se dégage et s'oppose à la simple réceptivité des sens. L'un et l'autre de ces modes aident l'homme à saisir la réalité.<sup>8</sup>

Les observations de l'ethnologue lui permettent de définir la fonction du mythe dans une société et dans une culture donnée et, ainsi, de dresser un parallèle avec sa propre culture en en dégageant les points communs. Le mode mythique se présente, pour le mélanésien, comme un support nécessaire à la formation, un appui lui permettant d'arborer une individualisation accomplie. Cette connaissance vise à saisir « au travers du mythe, des réalités humaines » et permet de trouver « dans celles-ci les valeurs essentielles à l'organisation de la société [...] jusqu'au jour où la personne même pourra se dégager, et s'affirmer, en suite d'une heureuse

---

6 Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, p.183.

7 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.184.

8 Maurice Leenhardt, *Do kamo : la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1947, p.307.

individualisation »<sup>9</sup>. Et c'est par l'alliance de ces deux modes de connaissance – mythique et rationnelle – que le Canaque pourra accéder à la plénitude. L'ethnologue conclue son étude par un rapprochement entre les formes mythiques, si caractéristiques du « monde primitif », et le « monde moderne » :

Cette dernière forme que nous rencontrons dans le monde mélanésien évolué, où le mythe et la personne ont des rapports si grands, qu'on les voit s'appuyer l'un sur l'autre, procéder l'un de l'autre, se consolider, s'expliquer, et se justifier l'un par l'autre. Mais cette dernière forme appartient-elle seulement au monde mélanésien ?<sup>10</sup>

Le questionnement reste ouvert, toutefois, la réponse est implicite, le « monde moderne » tout comme la société mélanésienne, s'appuie sur la connaissance mythique et plus particulièrement sur le mythe pour sensibiliser à la réalité humaine. En somme, Maurice Leenhardt, par le biais de son étude sur l' « ailleurs », a permis de dégager du « même » dans l'autre et de poser les prémices de ce qui semble être une caractéristique du mythe : son universalité. Claude Lévi-Strauss souligne cette constante en introduisant une interrogation qui se pose face à cette valeur : « si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement ? »<sup>11</sup>. Lévi-Strauss, se basant sur la réflexion du linguiste Saussure, explique que le mythe fait partie intégrante de la langue et que c'est par la parole qu'on le connaît, il relève ainsi du discours. A l'instar de la langue et de la parole, l'ethnologue définit ce qui caractérise le mythe : un système temporel :

Or, le mythe se définit aussi par un système temporel, qui combine les propriétés des deux autres [la langue et la parole]. Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges », en tout cas « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.<sup>12</sup>

Le mythe développe donc toujours une double structure, historique et anhistorique. Par l'utilisation de la structure mythique, Michel Tournier, dans son roman *Le Roi des Aulnes*, présente un récit à la fois atemporel et historique en mettant en scène le parcours de Tiffauges. Le récit est scrupuleusement marqué temporellement et géographiquement : Tiffauges évolue

---

9 *Ibid.*, p.309.

10 *Ibid.*, p.309

11 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.237.

12 *Ibid.*, p.239.

avec les événements et voyage entre la France et l'Allemagne, après la déclaration de guerre de 1939. Au-delà de l'intrigue historique se détache un second niveau en filigrane introduit par une conception mythique du personnage d'Abel Tiffauges. En effet, il est d'emblée caractérisé par le temps dans lequel il vit et duquel il est issu :

Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre ? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps ? [...] Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. [...] J'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans. (RA, p.13)

Cet être sans âge relève donc d'un autre monde, d'un autre temps que celui de ses semblables, il est directement issu de l'univers merveilleux des contes. Toutefois, si Michel Tournier se réfère à des figures mythiques ou légendaires, il n'en reste pas moins que ces figures, elles-mêmes, participent à la mémoire collective. Claude Millet, en étudiant l'historicisation des mythes, montre que le mythe et la légende ne sont pas seulement des récits caractérisés par l'atemporalité, mais ils sont des témoins de l'Histoire :

Cette réconciliation de la légende et de l'Histoire passe par l'intermédiaire des fables mythiques et légendaires dans l'Histoire. Le mythe, la légende sortent de leur atemporalité, de leur anhistoricité pour participer à et de l'Histoire. Ils participent à l'Histoire en étant des phénomènes historiques ; ils participent de l'Histoire en étant une forme autre de la mémoire de celle-ci.<sup>13</sup>

Ainsi, par la réactualisation et l'utilisation de ces figures « que tout le monde connaît déjà », les romans de Michel Tournier se présentent comme des jalons de l'Histoire.

L'auteur s'inspire donc d'une veine mythique tout en puisant également dans l'univers du conte. En ouvrant le roman, le lecteur découvre un être tout à fait insolite, Tiffauges, qui se présente comme un ogre sous les traits d'un garagiste. Et c'est en suivant le parcours de ce géant, avide de chair fraîche, que nous sommes emportés dans un univers propre au conte de fées. En effet, son départ de France marque le début d'une épreuve qui prend toute son envergure en Allemagne où Tiffauges découvre d'autres ogres, plus puissants que lui, où règnent l'accomplissement miraculeux des désirs et de la toute-puissance de la pensée et où l'inanimé s'anime. D'emblée, Michel Tournier invite le lecteur à ce voyage merveilleux en plaçant des indices dans son épigraphe emprunté à Perrault et dans les titres de ses parties : « l'ogre de Rominten » et « l'ogre de Kaltenborn ». Le mythe et le conte entretiennent donc un lien très fort au sein du *Roi des Aulnes*. Ces deux récits mettent en scène des événements surnaturels qui se présentent comme une donnée initiale du monde représenté.

13 Claude Millet, *Le légendaire au XIXème siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.123.

Comme le rêve, les mythes et les contes nous « parlent dans le langage des symboles représentant des contenus inconscients »<sup>14</sup>. Mais le mythe baigne dans une atmosphère sacrée, alors que le conte évoque un monde familier, ordinaire qui, néanmoins, suppose l'intervention du merveilleux.

L'intérêt de cette laborieuse introduction aux différentes formes narratives dont s'inspire Michel Tournier ne vise pas à souligner l'attrait de l'auteur pour celles-ci, ni d'étudier leurs places dans l'œuvre. La dimension mythologique étant un fait indéniable, elle mérite d'être définie. Néanmoins notre propos sera, ici, de tenter d'aborder l'œuvre de Michel Tournier à la lumière des études ethnocritiques. Étant donné que l'ethnocritique est une nouvelle démarche d'analyse des textes littéraires, cette approche pourrait permettre de considérer l'œuvre sous un nouvel angle.

L'ethnocritique est une discipline récente qui, au sein des études littéraires, a pour objectif d'articuler une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. Le mot « ethnocritique » a été établi par Jean-Marie Privat et conceptualisé, notamment, dans son essai, *Bovary charivari : essai d'ethno-critique*, paru en 1994.

L'ethnocritique « est avant tout une *démarche* au sens étymologique du terme : une façon de progresser, une manière d'avancer<sup>15</sup>». La visée de cette nouvelle discipline est de mettre en lumière les enjeux culturels du texte littéraire. Elle se définit principalement « comme l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes »<sup>16</sup>. Marie Scarpa dans son étude, *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, indique que cette discipline :

S'intéresse à la présence, explicite ou implicite, dans l'œuvre littéraire de traits de culture hétérogènes (des « culturèmes ») et plus précisément à leurs tensions et interactions, dont il s'agit de mettre en évidence l'organisation formelle et leurs retraductions stylistiques et sémantiques. D'un point de vue méthodologique, il convient de combiner une réelle culture ethnologique et une lecture interprétative qui se garde de « détextualiser » le texte littéraire.<sup>17</sup>

---

14 Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction ? Sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1992, p.190.

15 Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n°145, L'ethnocritique de la littérature, 2009, p.10.

16 Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation », *Horizons ethnocritiques*, Nancy, *Presses universitaires de Nancy*, 2010, p.8.

17 Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Champion, 2009, pp.14-15.

En somme, l'objet de cette étude sera de se demander ce que l'ethnocritique peut apporter de plus à la lecture du *Roi des Aulnes* ? En « reculturant » le texte, nous pourrions nous interroger sur la manière dont l'œuvre se réapproprie et se construit autour des éléments de culture. En définitive, dans le cadre de ce mémoire, j'orienterai mon étude sur le personnage dans sa globalité et plus précisément sur le parcours du protagoniste.

Dans un premier temps, il sera question des personnages dans le roman à partir d'une analyse anthropologique de la littérature visant à mettre en lumière la question du personnage et la façon dont il est traité dans l'œuvre. En effet, par la réactualisation de mythe de l'ogre, Michel Tournier s'inspire d'un certain nombre d'avatars issus des mythes, des contes et des légendes. L'intertextualité met en avant l'opposition inhérente au texte plaçant l'homme, le grand, le géant, face à l'enfant, au petit, au minuscule.

En considérant les figures du gigantesque et son doublet, le minuscule, nous voyons se détacher une opposition structurelle et constitutive qui est développée toute au long de l'œuvre. L'ensemble du roman place le géant, et de ce fait l'adulte, du côté de la nature et le petit, l'enfant, du côté de la culture. Ainsi, la phorie, telle que la conçoit Michel Tournier, ne peut fonctionner sans ces deux éléments complémentaires et dichotomiques. Si l'on considère la guerre comme étant un moyen pour les hommes de « retomber » en enfance, une régression suggérée par l'auteur, la seconde guerre mondiale se présente alors comme un événement permettant aux personnages de renouer avec leur enfance perdue, leur nature primitive.

Dans un second temps, il est nécessaire de s'attarder sur l'activité principale des ogres dans l'œuvre : la chasse. A la lumière de cette pratique tout à fait centrale les travaux des ethnologues, tels que Bertrand Hell ou Sergio dalla Bernardina, revêtent une importance capitale pour aborder l'activité cynégétique propre aux ogres de Michel Tournier. Le Feldmarschall Hermann Göring, président du gouvernement de Prusse et grand veneur du Reich, accorde énormément d'importance à la chasse et voue un véritable culte au cerf :

L'animal-roi de Rominten, c'était le cerf que l'on chassait à l'affût ou au rabat – seules genres de chasse que permettait la densité du bois – et qui faisait l'objet de la part du grand veneur d'un véritable culte à la fois amoureux, sacrificiel et alimentaire. (RA, p.275)

Ces quelques lignes mettent en relief des points très importants qu'il est nécessaire de soulever dans le cadre d'une étude cynégétique. Le culte du grand veneur est à la fois amoureux, sacrificiel et alimentaire. Göring a donc trois relations différentes avec cet animal, l'une est amoureuse, c'est-à-dire qu'un lien particulier s'établit entre le cerf et l'homme. L'autre est

sacrificielle, dans le sens où tout un rituel entoure la chasse et la mort de la proie, il en est particulièrement question dans la chasse à courre et notamment dans le déroulement de la « curée froide ». Enfin, la troisième relation établie est alimentaire, le fruit de la chasse servant de repas. Ces relations ne s'appliquent pas exclusivement au grand veneur, tous les prédateurs présents dans le roman vouent de véritables cultes à leurs proies.

Les recherches des anthropologues permettent de concevoir les formes narratives sous un nouveau jour. Dans son essai *Coutume et destin*, Yvonne Verdier opère une description des rites dans l'œuvre de Thomas Hardy et détache une filiation ente le mythe, le conte et le roman :

Elle remarque d'abord que trois grandes formes narratives – le mythe, le conte, le roman – préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre. Si l'on retient, avec elle, que les rituels remplissent « une double fonction qui est, d'une part, de représenter les termes et les conditions de l'existence sociale et, d'autre part, de les maintenir tels », il apparaît que le mythe entretient avec eux un « rapport fondateur », de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte »<sup>18</sup>

En s'inspirant et en s'appuyant sur une matière issue des contes, des mythes et des légendes, Michel Tournier offre, à son roman, une orientation qui permet de déterminer un parcours marqué par une série de rites qui incline notre réflexion vers un cheminement initiatique.

Sur le plan diégétique, l'itinéraire du protagoniste, entendu au sens d'initiation, met en évidence la construction individuelle et sociale de Tiffauges. L'ensemble de ces observations mène à la notion de « personnage liminaire » tel qu'elle est définie par l'ethnocritique. La catégorie renvoyant au personnage liminaire s'appuie sur la phase de marge dégagee par le folkloriste Arnold van Gennep. La cérémonie de passage « articule trajectoire individuelle et vie collective dans une séquence tripartite »<sup>19</sup> composée d'une séparation, d'une phase de marge et enfin d'une agrégation. La phase liminaire correspond à celle des épreuves et des

---

18 Yvonne Verdier, *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais* ; Précédé de "Du rite au roman, parcours d'Yvonne Verdier" par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, 1995, p.30.

19 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.190.

transformations dans lesquelles se joue le passage. Lorsque le personnage ne réussit pas à franchir ce stade, il correspond « à ces figures bloquées sur les seuils, figés dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » du point de vue qui est le nôtre ici, que nous proposons de réserver l'étiquette de "personnage liminaire" »<sup>20</sup>. Dans l'ultime partie, il sera donc question de relever les différentes étapes marquant le parcours initiatique de Tiffauges et d'évaluer son implication dans la phase de marge en suivant l'exploration des différentes frontières anthropologiques, à savoir les limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage.

---

20 Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Ethnocritique de la littérature, Romantisme*, n°145, 2009, p.28.

## Première partie : Personnages et genres narratifs

### I. Des personnages dans une forme narrative polymorphe : le roman

Quelles que soient les formes prises par le roman, le personnage en est le pivot central : il est le moteur de la fiction, et c'est avec lui que l'on mesure le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut lui accorder. Vincent Jouve admet, aux premières pages de son étude sur la question « le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure »<sup>21</sup>. Et cette vie intérieure est bien celle de l'être humain, doté d'une conscience, proche de nous. C'est le personnage qui permet les actions, les assume, les subit, les relie entre elles et leur donne sens. D'une certaine façon, « toute histoire est histoire des personnages ».<sup>22</sup> Si ce dernier prend une place dominante dans l'analyse textuelle c'est bien parce qu'il est « un des éléments clés de la projection et de l'identification des lecteurs »<sup>23</sup>. La définition du personnage peut se faire, d'emblée, en termes de narratologie : il est celui qui participe à l'histoire et à ce titre, il se distingue de celui qui raconte et de celui qui écrit. D'un point de vue plus général, on peut dire « que le personnage est un être artificiellement créé, dont la réalité est purement textuelle et dont l'image est calquée sur une créature vivante »<sup>24</sup>. Néanmoins, il ne faut pas amalgamer « personnage » et « personne », le premier étant une fiction que l'on tente, au moyen de « l'illusion référentielle », de rapprocher du second qui est un être de chair.

Avant même d'entamer une analyse des personnages dans *Le Roi des Aulnes*, il est nécessaire de caractériser le genre romanesque dans lequel ils évoluent. Comme nous l'avons introduit précédemment, Michel Tournier s'inspire de toute une matière mythique pour la rédaction de ses romans. Or, lorsque l'auteur rédige *Le Roi des Aulnes*, il est bien question d'un roman.

---

21 Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p.9.

22 Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, p.27.

23 *Ibid.*, p.28.

24 Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p.190.

Il explique dans *Le Vent Paraquet* que « [s]on propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités »<sup>25</sup>. L'auteur entend donner à ses textes un contenu nouveau, voire subversif, et n'hésite pas à recourir, pour cela, aux formes romanesques traditionnelles. Cette distinction entre une forme « traditionnelle » et un contenu inédit pose le problème de l'unité qui régit l'ensemble d'une œuvre romanesque. Or, si l'on regarde de près l'écriture tournérienne, il semble que celle-ci soit moins traditionnelle qu'on ne le prétend généralement. Mariska Koopman-Thurlings, en analysant l'écriture du romancier, remarque que « l'un des premiers traits qui frappent est l'alternance entre discours à la première et discours à la troisième personne »<sup>26</sup>. C'est justement dans cette juxtaposition des différentes voix que réside « le caractère non conventionnel de l'écriture tournérienne »<sup>27</sup>.

### **1. L'écriture à la 1ère personne : le journal fictif**

Le roman s'ouvre sur les premières pages du journal intime de Tiffauges, qu'il nomme ses « *Ecrits Sinistres* ». Le journal intime se présente comme la forme suprême de l'écriture de soi et semble se situer aux antipodes du roman. Cette autobiographie journalière échappe à toute loi esthétique et s'interdit, en principe, les incursions dans le domaine de l'imaginaire. Michel Tournier utilise ce journal comme technique narrative au service de la fiction. Les écrits tenus par Tiffauges se présentent donc comme un « journal fictif » : « le romancier se dédouble pour donner la parole à un personnage (qui n'est pas lui-même, ce qui annule l'hypothèse autobiographique) et qui rédige, à la première personne et au fil des jours, le journal d'une partie de sa vie »<sup>28</sup>. Valérie Raoul explique que la préoccupation première de cette intrusion du journal fictif dans le roman est l'écriture qui est « présente à deux niveaux : celui de l'auteur, qui écrit véritablement un texte pendant une période donnée (le roman), et celui du narrateur fictif, qui est supposément engagé dans la même activité, mais qui produit un type de texte différent (un journal) »<sup>29</sup>. Ainsi, le journal côtoie le roman dans *Le Roi des Aulnes*, un journal tenu par le protagoniste qui, au niveau intradiégétique, présente des caractéristiques propres au journal fictif.

---

25 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.190.

26 Mariska Koopman-Thurlings, « De la forme et du fond : le redoublement discursif », *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, p.280.

27 Mariska Koopman-Thurlings, *art. cité*, p.280

28 Yves Stalloni, *op.cit.*, p.190.

29 Valérie Raoul, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.10.

En effet, le destinataire est le personnage fictif, c'est bien Tiffauges qui rédige ses *Ecrits Sinistres*, il est l'objet de son récit et il écrit pour lui. Lorsqu'il est arrêté suite à l'accusation de viol sur la jeune Martine, les policiers ont tout perquisitionné chez lui sauf son journal « c'est pourtant là qu'ils auraient tout appris » (RA, p.177). L'écrit est donc pour lui un refuge où il peut se confesser et s'exprimer librement. Cette coexistence du récit et du journal permet à l'auteur de faire intervenir une nouvelle voix ou un nouvel éclairage. En effet, l'utilisation de la première personne permet au lecteur d'avoir accès sans intermédiaire aux pensées les plus secrètes du personnage. L'absence de narrateur plonge ainsi le lecteur, s'immisçant dans la vie du protagoniste, en position de voyeur face à un Tiffauges prêt à faire face à ses démons les plus profonds par le biais de l'écriture. Le lien qui se crée entre l'auteur du journal et le lecteur est donc d'autant plus fort. L'usage de l'écriture à la première personne permet au protagoniste d'accéder au statut de personnage authentique « dont le pouvoir d'autodétermination ; voire d'indépendance est tel qu'ils s'attachent à nous bien au-delà du temps de la lecture, au point que nous ne pouvons plus nous détacher d'eux »<sup>30</sup>.

Ces écrits, regroupés dans le premier chapitre du roman, dans lesquels Tiffauges se met à nu, recouvrent un tiers du volume de l'histoire. Il souligne lui-même l'intérêt de cette confession journalière :

Mais si pour la deuxième fois je m'installe un stylo dans la main gauche devant cette page blanche – la troisième de mes *Ecrits Sinistres* – c'est parce que j'ai la certitude que je me trouve, comme on dit, à un tournant de mon existence, et parce que je compte en partie sur ce journal pour échapper à ce garage, aux médiocres préoccupations qui m'y retiennent, et en un certain sens à moi-même. (R.A., p.15)

L'écriture revêt pour lui une fonction d'échappatoire, elle lui permet de fuir le quotidien. Il serait intéressant de s'interroger sur le nom que Tiffauges donne à son journal. En effet, au fur et à mesure de ses *Ecrits*, Abel fait ressortir certains aspects de sa personnalité. D'emblée, il caractérise son écriture de « sinistre ». Tout au long de l'œuvre, il est clair qu'Abel est placé sous le signe de la gauche. Droitier depuis le collège, il commence à écrire son journal d'une écriture nouvelle, celle de la main gauche :

Je suis ainsi pourvu de deux écritures, l'une adroite, aimable, sociale, commerciale, reflétant le personnage masqué que je feins d'être aux yeux de la société, l'autre sinistre, déformée par toutes les gaucheries du génie, pleine d'éclairs et de cris, habitée en un mot par l'esprit de Nestor. (R.A., p.49)

---

30 Serge Koster, *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Paris, Zulma, 2005, p.23.

Ce changement n'est pas anodin. Deux sens peuvent expliquer le terme « sinistre » : d'une part, en tant que synonyme de lugubre, qui fait craindre le malheur, d'autre part en rapprochant le mot de sa racine latine *sinister*, qui est devenue en français : gauche. Or Tiffauges a une interprétation bien particulière de l'écriture gauche car il l'oppose à celle de droite, celle « adroite », celle « commerciale ». En effet, l'écriture gauche s'oppose à celle du masque. En ce sens, la main gauche serait celle qui refuse tout déguisement, qui se rapproche de la vérité, en bref celle qui se place du côté du cœur. C'est ainsi qu'Abel, « à la seule fin de vider [son] cœur et de promulguer la vérité » (R.A., p.16), laisse libre cour à ses pensées, y compris les plus sombres, par cette main sinistre, qui le lie inexorablement à son ami Nestor, l'initiateur de sa nature ogresse. Une nature qu'il ne peut exprimer que par l'écrit. Robert Hertz s'est interrogé sur la prééminence de la droite et constate que la main gauche est universellement négligée, « soumise à une véritable mutilation »<sup>31</sup>, au profit d'une main droite qui se doit d'être éduquée. Cette valorisation de la main droite, qu'il constate, y compris au sein des « sociétés primitives », organise la vie sociale. C'est avec celle-ci que s'opèrent toutes les opérations journalières, de la plus banale à la plus vile, la main gauche au contraire se voit conserver de tout contact méprisable, c'est la raison pour laquelle Tiffauges privilégie cette main qui vise à « promulguer la vérité » (R.A., p.16). Il explique la tendance qu'ont les jeunes enfants à saluer en tendant la main gauche :

La plupart des enfants de moins de sept ans – l'âge de raison ! – nous invitent spontanément à leur tendre la main gauche. *Sancta simplicitas* ! Ils savent dans leur ignorance que la main droite est souillée par les contacts les plus dégoutants [...] la sinistre, l'obscur, l'effacée, demeure dans l'ombre, comme une vestale, réservée aux seules étreintes sororales. (RA, p.47)

En plaçant son journal du côté gauche, sinistre, Tiffauges quitte l'univers social dans lequel il a évolué jusque là, et qu'il méprise, pour rejoindre et exprimer son côté gauche, maladroit, obscur mais véridique.

La rédaction quasi-journalière prend une place importante dans la vie du protagoniste car c'est par elle qu'il peut prétendre à un rôle de premier plan. Si l'on s'attache aux relations que Tiffauges entretient avec son entourage, il est évident que les dialogues ne sont pas très nombreux. Dès le collège, Abel est placé dans un environnement caractérisé par le silence et l'enfermement. Dès l'âge de dix ans, il est scolarisé dans le collège Saint Christophe de Beauvais, installé dans « les anciens bâtiments de l'abbaye cistercienne », où il flotte une « atmosphère de rigueur et d'austérité » (R.A., p.38). Ainsi, l'espace dans lequel le protagoniste

---

31 Robert Hertz, «La prééminence de la main droite», *Mélanges de Sociologie Religieuse et Folklore*, Félix Alcan, Paris, 1928, p.103.

évolue est voué à la claustration. Enfermement qui se retrouve dans « le cloître [...] qui servait de lieu de récréation aux pensionnaires » (R.A., p.38), ce lieu communément consacré au plaisir et à la liberté, se trouve ici réprimé. Pensionnaire solitaire, rejeté par ses camarades, réduit à l'humiliation quotidienne, Tiffauges trouve en Nestor un mentor qui le protège. Dans « tout cet univers scolaire, religieux et carcéral » le seul être qui, même après sa mort, est « plus vivant que jamais » (R.A., p.32) pour Abel est Nestor. Toutefois, la relation qui lie les deux amis est dominée par le plus imposant. Nestor, cet être énorme de par son physique, écrase Abel, chétif, qui voue un véritable culte à son ami. De ce fait, lorsque Nestor ouvre la bouche, c'est pour monologuer, s'exprimer en oracle, ce qui fait de Tiffauges, un « héros taciturne »<sup>32</sup>. C'est donc par l'écriture qu'Abel se libère, s'assume et prend sa vie en main.

## **2. L'écriture à la 3ème personne : le choix du roman**

Avec *Le Roi des Aulnes*, Michel Tournier nous offre une œuvre qu'il présente sous le nom de « roman ». Le roman a longtemps échappé à la théorie littéraire. Traité comme un genre mineur, il ne commence à être pris en considération qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Contrairement à d'autres genres littéraires, comme le théâtre ou la poésie, « le roman se définit et se délimite moins à partir de ses marques formelles qu'à travers son signifié, traditionnellement associé à l'idée de *fiction* »<sup>33</sup>. Or, donner une définition de ce qu'est le roman est problématique, comme l'explique Michel Raimond<sup>34</sup>, aucune poétique n'a jamais édicté les lois du roman, il a progressé « par des chefs d'œuvre toujours imprévus ». Il compare pertinemment le roman à la philosophie existentialiste pour qui l'existence précède l'essence. Le roman est donc particulièrement difficile à cerner car il ne connaît pas de règles formelles (étant donné sa constante mutation) ; ses origines sont floues et discutées (on le compare tantôt au conte, tantôt à la nouvelle, tantôt au récit et on lui veut une origine épique) ; son objet a évolué avec le temps ; sa manière et son ton sont multiples, infiniment variables. Pour de nombreux critiques, dont Mikhaïl Bakhtine et Marthe Robert, le trait distinctif du roman est sa « plasticité infinie, voire l'absence de tout trait

---

32 Expression empruntée à Koopman-Thurlings Mariska, dans son article « De la forme et du fond : le redoublement discursif », *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991.

33 Bernard Valette, *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992, p.4.

34 Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 2000, p.19.

distinctif»<sup>35</sup>. Thomas Pavel, dans sa réflexion *La pensée du roman*, aborde la difficulté de donner une définition stricte qui regrouperait la diversité des romans :

Polymorphe, ironique (c'est-à-dire libre de prendre ses distances à l'égard de soi-même), bénéficiant d'une grande adaptabilité, possédant la force d'exprimer tous les contenus sous des formes toujours renouvelées, le roman n'est-il pas à la fois intarissable et indéfinissable ? Les avantages rhétoriques de ce point de vue sont évidents : représentant autorisé d'un prosaïsme libérateur qui incarne la modernité, le roman manifesterait, à l'instar de l'état de société qu'il exprime, l'absence de définition et l'appétit sans bornes pour le changement.<sup>36</sup>

En somme, tenter de définir le roman est peu concevable notamment parce qu'il entretient un lien privilégié avec la culture. La mutation constante des faits culturels induit l'éventualité d'une innovation et donc des définitions impossibles. Le roman mettant en scène la vie culturelle est, de ce fait, frappé par « l'indétermination absolue ».<sup>37</sup> Si le roman échappe à quelque contrainte générique que ce soit, il demeure néanmoins un ensemble d'habitudes culturelles, de règles tacites, de conventions littéraires qui tiennent lieu d'*ars poetica*. En effet, se demander ce qu'est un roman peut amener à la question de la réception. Paradoxalement, ce sont les conditions de réception qui semblent déterminer l'œuvre romanesque. L'auteur se trouve donc dans une situation ambiguë : il est libre de construire sa création comme il l'entend mais il doit s'inscrire dans le code culturel de ses lecteurs potentiels, excepté si le but de l'auteur est de proposer au public une œuvre avant-gardiste. Aujourd'hui, « la réussite économique est généralement accompagnée d'une reconnaissance symbolique attestée par l'obtention d'un prix (Goncourt ou autres) »<sup>38</sup>. *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier peut donc être qualifié de roman. Comme l'auteur l'avait annoncé dans son essai, il s'attache prioritairement à renouveler le contenu de son œuvre. La forme romanesque n'est donc pas inédite. Le caractère hybride du roman permet d'intégrer à la narration la forme du journal fictif. Mais c'est la cohérence interne de l'œuvre qui impose une hybridité des formes littéraires. Le roman s'ouvre sur les *Ecrits Sinistres* d'Abel qui mettent en lumière une trajectoire individuelle qu'on peut lire, subjectivement, comme un itinéraire symbolique en relation avec l'Histoire. Par le biais du journal, Tiffauges plonge le lecteur dans sa vie, sans intercesseur. Ce n'est qu'au moment où l'existence intime du héros va coïncider avec les événements historiques que le journal est délaissé au profit du récit à la

---

35 Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp.43.

36 *Ibid.*, pp.43-44.

37 *Ibid.*, p.45.

38 Bernard Valette, *op.cit.*, p.25.

troisième personne, moment crucial marqué par la déclaration de guerre : la fin du trajet personnel de Tiffauges qui se mêle aux autres hommes dans la tourmente de la guerre. De plus, l'auteur s'appuie sur le code culturel de ses lecteurs en intégrant notamment à l'intrigue historique une matière mythique « que tout le monde connaît déjà ». En effet, l'un des piliers qui forge l'originalité de l'œuvre tournérienne est l'utilisation de l'image de l'ogre pour définir les trois personnages mis en avant : Göring, « l'Ogre de Rominten », Hitler, « l'Ogre de Rastenburg » auxquels s'ajoute Tiffauges, « l'Ogre de Kaltenborn ». Un héritage culturel reconnu par les lecteurs et par les institutions littéraires qui ont validé le succès du roman en lui attribuant le prestigieux prix Goncourt en 1970.

De nombreuses étiquettes ont été attribuées au roman de Michel Tournier. Il a été tantôt qualifié de « roman mythologique », tantôt de « roman historique », tantôt de « roman musical ». Cette diversité d'approche du *Roi des Aulnes* illustre bien ce qui a permis le succès de cette œuvre et qui touche toujours autant par son universalité et son intemporalité.

Arlette Bouloumié, dans son étude *Michel Tournier : le roman mythologique* aborde les œuvres de l'auteur à partir de la matière mythique qui y est omniprésente. Nicole Belmont, en introduction de la revue *Ethnologie française*<sup>39</sup>, définit le discours mythique comme étant « un récit sacré décrivant l'origine du monde et de l'humanité » mais qu'on peut également considérer comme une parole dont

On ne connaît pas l'origine, encore moins l'auteur ; qui n'appartient à personne – on se contente de la dire, de la faire circuler, de la transmettre -, mais qui en même temps appartient à tout le monde, qui est un bien commun [...], une parole toujours éloquente, quoique le sens qu'elle véhicule ne soit pas le même pour tous et toujours<sup>40</sup>.

Ainsi, se dessine la métaphore de la texture mythique qui, à l'instar du texte, ouvre un champ d'images où « se nouent et s'entrecroisent les mots et les phrases de façon à former un tissu résistant »<sup>41</sup>. Michel Tournier s'inspire de toute cette texture en réactualisant des figures issues de la nuit des temps qu'il adapte au récit romanesque. Cette réappropriation est possible grâce à la capacité d'adaptation de la matière mythique, comme l'explique Nicole Belmont, « la matière mythique serait quant à elle suffisamment tenace, fertile et vivace pour s'adapter à d'autres formes, narratives ou non, à d'autres lieux, à d'autres temps, à d'autres états de société ». C'est donc par la réactualisation possible que le mythe assure sa pérennité et s'évite un destin

---

39 *Ethnologie Française*, « Textures mythiques », 1993, 1, pp.5-8.

40 Nicole Belmont, « Textures mythiques », *Ethnologie Française*, 1993, 1, p.7.

41 *Ibid.*, p.6.

allégorique. Lire *Le Roi des Aulnes* comme un roman mythologique ou initiatique incline à chercher en lui ce qu'on cherchait dans les mythes, c'est-à-dire une réponse aux questions fondamentales et intemporelles de l'existence :

Engagé dans le labyrinthe d'un monde en proie aux inversions malignes et aux dédoublements, le héros va lutter contre la menace du chaos et remporter une victoire sur le monstre. Le roman mythique a un pouvoir initiatique et conjuratoire. Il magnifie un imaginaire centré sur la maîtrise<sup>42</sup>.

La lecture mythologique met donc l'accent sur le parcours de Tiffauges, sur sa nature d'ogre intemporelle et sur l'universalité de la problématique du roman illustrant notamment la quête de la plénitude et du sens de la vie.

La dimension mythologique coexiste dans le roman avec une dimension historique évidente. En effet, de prime abord se détache l'intrigue du protagoniste qui évolue dans une période historique propre à exalter sa nature ogresse. Le roman met en scène Tiffauges à différents moments de sa vie. L'action se situe entre 1938 et 1945, période durant laquelle est déclarée la guerre. Abel y évoque le jeune collégien qu'il était au collège Saint Christophe à Beauvais, son activité professionnelle au garage du Ballon à Paris, son incorporation à l'armée française au sein du 18<sup>ème</sup> régiment de génie télégraphique puis en tant que colombophile sous les ordres du sous-lieutenant Bertold, sa captivité en Prusse Orientale dans le camp de Moorhof, son rattachement à Rominten afin de seconder l'Oberforstmeister et enfin son affectation à la napola de Kaltenborn. Le roman met donc en scène un foisonnement de détails authentiques qui témoignent d'un souci de véracité et qui participent à l'illusion romanesque. L'écriture du roman historique, historique au sens où il transporte le lecteur dans un passé plus ou moins lointain, nécessite la reconstruction du lieu ayant été le cadre et le témoin des faits narrés. En effet, c'est le parcours du protagoniste qui justifie le déroulement de l'Histoire. De ce fait, le lecteur voit défiler toute une série d'éléments propres aux événements de la seconde guerre mondiale : des personnages historiques, notamment Hermann Göring ; des événements tels que l'évocation de batailles et des lieux dont la napola de Kaltenborn et le *Jägerhof*. L'illustration de la débâcle de la guerre vise notamment à mettre en scène les motivations profondes du nazisme sous les traits du personnage de Tiffauges, cet ogre amateur de jeunes enfants. Par son biais sont représentés « la faim métaphysique, le désespoir dû à un malaise matériel, social et moral »<sup>43</sup>.

---

42 Arlette Bouloumié, *op.cit.*, 1988, p.165.

43 Liesbeth Korthals Altes, *op.cit.*, p.180.

Toutefois, *Le Roi des Aulnes* ne peut pas être qualifié de roman historique traditionnel. Liesbeth Korthals Altes explique que :

La mythification et la fictionalisation qu'opère ce roman concurrencent son « effet de réel » : Hitler et Göring deviennent des ogres de conte de fées, tout en demeurant les figures historiques dont émanent des mesures et actions qui n'ont été que trop réelles. [...] Le nazisme, dans ce roman, est à la fois une histoire d'ogres et de Petits Poucets, et le trouble mélange d'idéologies, de mythes, et le génocide systématisé que nous connaissons<sup>44</sup>.

Il existe donc une tension entre les dimensions réalistes et mythiques qui ont suscité de vives critiques lors de la réception de l'œuvre. L'absorption des événements historiques par la fiction soulève des réactions face à l'attitude à conserver envers l'Histoire. En plaçant Tiffauges dans un univers régi par une logique de type mythique (ou magique), l'univers du roman, son caractère « réaliste » semble produire une altération de la perception de l'Histoire telle qu'elle s'est déroulée. Certains critiques ont ouvertement dénoncé le détournement des thèmes de la mort et de la guerre par Michel Tournier. Saul Friedländer, dans son œuvre *Reflets du nazisme*, réproouve un « kitsch de la mort » qui se retrouve dans certains romans en vogue depuis les années soixante. Il définit ce kitsch par « la juxtaposition de l'esthétique kitsch et des thèmes de mort qui suscitent la surprise, ce frisson particulier, caractéristiques du nouveau discours sur le nazisme »<sup>45</sup>. Dans ce « kitsch de la mort » sont amalgamés deux éléments contraires :

D'une part, un appel à l'harmonie, à la communion émotionnelle au niveau le plus simple et le plus immédiat, d'autre part, la solitude et l'effroi. La *juxtaposition* de ces deux éléments contraires représente le fondement d'une certaine esthétique religieuse et, selon moi, le soubassement aussi bien de l'esthétique nazie que de la nouvelle évocation du nazisme.<sup>46</sup>

Il dénonce notamment l'utilisation, chez Tournier, du thème de la pureté, thème clé de toute une littérature édifiante. En effet, les Jungmannen de Kaltenborn sont intégrés à la forteresse selon certains critères relevant de la pureté de la race aryenne. Une jeunesse immergée dans la guerre promue à un destin, de fait, tragique. L'intégration de cette génération sacrifiée dans le système nazi est comparée par Friedländer au massacre des Innocents. Ainsi, la référence à la littérature édifiante entre en contraste profond avec la cruauté et l'injustice du destin qui plonge les enfants vers une mort certaine. Enfin, Friedländer insiste sur le fait que la valorisation de la dimension

---

44 *Ibid.*, p.181.

45 Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, p.22.

46 *Ibid.*, p.23.

mythique et esthétique du nazisme constitue une représentation non pas fausse mais dangereusement séductrice.

En somme, certains critiques s'accordent à dénoncer la part historique présente dans le roman, dans le sens où le fléau engendré par le nazisme mérite d'être traité de manière « sérieuse » sans transgression de la moralité.

*Le Roi des Aulnes*, un roman musical ? Cette hypothèse a été de nombreuses fois évoquée. Une musicalité revendiquée par Michel Tournier dans son essai où il évoque l'importance qu'a eu pour lui l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach qu'il considère comme étant :

L'idéal insurpassable de toute création qu'aucun créateur – quel que soit son mode d'expression – ne devrait quitter des yeux. [...] Car cette œuvre possède une charge à la fois humaine et cosmique d'autant plus riche, d'autant plus émouvante qu'elle est soumise à une contrainte formelle plus impitoyable. On dirait que cette construction monumentale est portée à incandescence par la violence des règles du jeu contrapuntique<sup>47</sup>.

Ainsi, la fugue pour Michel Tournier relève d'une logique profonde qui se déploie au sein de son œuvre. Dans l'*Homme Nu*, Lévi-Strauss écrit :

Avec l'invention de la fugue... la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue. Il fallait donc que le mythe mourût en tant que tel pour que sa forme s'en échappât comme l'âme quittant le corps et allât demander à la musique le moyen d'une réincarnation.<sup>48</sup>

En somme, la structure du *Roi des Aulnes* peut apparaître comme la transposition dans la forme romanesque des règles formelles très rigoureuses de la fugue, elles-mêmes héritières de la pensée mythique. Or, cette structure se retrouve par le biais du thème phorique résultant de réminiscences des figures et des modèles intertextuels de la phorie (Saint-Christophe, le Roi des Aulnes, l'Adam androgyne, l'Atlas mythologique).

Le roman de Michel Tournier évoque donc une multitude d'interprétations et différentes approches qui offrent au lecteur une vision d'un monde plurielle. Il est clair que l'auteur s'applique à joindre au récit historique, mettant en scène les aventures de Tiffauges, tout un univers mythologique dans une écriture qui se veut musicale dans sa logique. C'est par la construction des personnages que Michel Tournier élabore la complexité de son œuvre.

---

47 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.125-127.

48 Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p.583.

## **II. Les personnages entre contes, mythes et légendes**

### **1. Tiffauges sous le signe du gigantisme**

#### **1.1. L'ogre et le Géant : des figures de l'ambivalence**

D'emblée, Tiffauges est présenté sous les traits d'un effrayant personnage issu des contes : l'ogre. Le choix d'attribuer au protagoniste les caractéristiques d'un être imaginaire propre à terrifier les enfants révèle l'intense lien qui unit dans le roman Tiffauges aux enfants.

Le personnage de l'ogre a connu un tel succès qu'il est envisagé, aujourd'hui, comme un mythe littéraire. En passant par les formes littéraires, le caractère du mythe a été quelque peu modifié. Par l'écriture, la création et la diffusion collective sont annulées au profit de la création et de l'interprétation personnelle d'un auteur et d'un lecteur individualisé. Toutefois, le mythe étant un genre collectif ayant servi de support aux questions fondamentales, il conserve son caractère universel y compris au sein du roman. En recourant au mythe et en lui évitant une mort précoce, l'auteur crée ainsi un espace de conjonction entre l'univers privé et l'univers collectif. L'expression « mythe littéraire » a été instaurée par Pierre Albouy qui remarque que le mythe a perdu sa fonction étiologique et religieuse, mais que la structure mythique se manifeste toujours par le biais de la structure narrative. Il introduit alors une expression nouvelle, héritière d'une tradition orale et littéraire, qui délimite sans ambiguïté un récit mythique qu'« un auteur traite et modifie avec une grande liberté » tout en y intégrant des « significations nouvelles »<sup>49</sup>. Albouy cerne, en outre, différentes typologies de mythe littéraire : « Nous aurons donc affaire à des mythes de plusieurs espèces, hérités, inventés, nés de l'histoire et de la vie moderne, cosmique. »<sup>50</sup>

L'origine de l'ogre est incertaine c'est pourquoi il existe diverses genèses. D'une part, on accorde à l'ogre une origine mythologique, le premier ogre serait Cronos, le roi des Titans, qui dévorait chacun de ses enfants au fur et à mesure qu'ils naissaient, afin d'éviter qu'ils ne lui volent sa place sur le trône. D'autre part, l'ogre est présenté comme étant le descendant d'*Orcus*, « dieu du souterrain séjour et cet empire souterrain lui-même »<sup>51</sup>. C'est l'étymologie que donne notamment le dictionnaire Bloch et Wartburg selon lequel le mot apparaît en 1300 avec le sens moderne. Il serait l'altération d'une forme *orc* qui, outre le dieu de la mort, évoquerait aussi l'enfer et aurait abouti, dans les croyances populaires, à la légende de l'ogre. Cette racine est

---

49 Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969, p. 9.

50 *Ibid.*, p.12

51 Henri Dontenville, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1973, p.173.

appuyée par l'italien : *orco* qui signifie « croquemitaine ». Henri Dontenville voit dans « l'Ourgon » légendaire de la gorge de la Loire un ascendant de notre ogre. Il est raconté que :

Les paysans disaient que c'était là le rugissement du géant logé dans le flanc de la montagne. Ce géant, c'est l'Ourgon. Tel Charon, nocher des Enfers, l'Ourgon amenait sur la rivière un bac attaché à une corde et il conduisait de l'autre côté le voyageur attardé. Il était, écrit F. Noël, « haut comme un mât de navire, la gueule armée de gnaques de rochers, les mains épaisses comme des gouvernails, les doigts crochus comme des harpons » [...] Cet « Ourgon », c'est notre « Ogre ».<sup>52</sup>

D'emblée se détache des caractéristiques propres à l'ogre tel qu'il est représenté dans les contes. On le perçoit comme un géant en marge du monde issu, tantôt du monde souterrain, tantôt de l'univers abrupte des montagnes, tantôt du plus profond des forêts. Il est comparé à « Charon » le passeur des Enfers qui rattache donc l'ogre à la part obscure du monde. Il arbore un aspect monstrueux : anormalement grand, aux dents saillantes qui se présentent comme des armes et dont les mains de chasseur « épaisses » possèdent des doigts en forme de « harpons ».

Certains ont voulu voir dans les ogres la figure des « Hongrois ». Une étymologie rejetée par Dontenville qui n'y voit qu'une reviviscence « tout au plus les très redoutées incursions hongroises en Gaules au X<sup>ème</sup> siècle auraient rafraîchi le vieux vocable et provoqué le pluriel du mot »<sup>53</sup>.

Enfin, on prête au terme d'ogre une origine qui associerait les mots de Gorgone et de Gargantua, dieu du soleil dans la mythologie populaire, termes issus de la racine latine *gurga*, devenue en ancien français *gar*, le gosier. Selon Dauzat<sup>54</sup>, ces mots dériveraient plutôt d'une racine pré-indo-européenne, *kar* ou *kal*, *gar* ou *gal* signifiant pierre, racine que l'on retrouve dans tous les hauts lieux du culte solaire dédiés à Gargan-Gargantua, le soleil celtique. Une relation intrinsèque unit l'Orcus souterrain et Gargan-Gargantua dont le premier serait la valorisation négative, « noire » du second ; « il serait le sens actif d'engloutir, de manger »<sup>55</sup>. L'ogre possède donc, de par ses origines multiples, un double visage. On lui accorde, d'une part, un aspect inoffensif, « l'ogre blanc », caractérisé par son ventre insatiable. Dontenville ajoute une ambivalence inhérente à Gargantua : « bien qu'il ne soit pas méchant, il fait néanmoins figure d'ogre, de croquemitaine quelquefois. C'est de lui qu'on a parfois menacé

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp.174-175.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>54</sup> Albert Dauzat, *La toponymie française*, Paris, Payot, 1946, p.68.

<sup>55</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1997, p.95.

des enfants gourmands ou imprudents»<sup>56</sup>. D'autre part, l'ogre se voit héritier d'un lugubre ancêtre, Orcus, aux attributs propres à la prédation.

L'ogre est un personnage du conte populaire dans la tradition orale, africaine et européenne. Le terme « ogre » apparaît pour la première fois sous la plume de Charles Perrault en 1697. Avec Mme d'Aulnoy, ils recueillent au XVII<sup>ème</sup> siècle les récits de la tradition orale et c'est ainsi que l'ogre apparaît dans le conte littéraire destiné à un public d'enfants bien que le public adulte continue d'apprécier ces « contes de Fées et d'Ogres ». Perrault établit un prototype de la figure de l'ogre qui est rapprochée de celle de la fée avec qui il partage une origine ancestrale, « selon Perrault, les ogres appartenaient, de temps immémorial, tout comme les fées »<sup>57</sup>. Comme le souligne Delaporte, les conteurs du XVII<sup>ème</sup> siècle attribuent à l'ogre les traits distinctifs du Polyphème d'Homère :

La comtesse d'Aulnoy prête à l'ogre Ravagio et à Tourmentine sa digne épouse « un œil louche, placé au milieu du front ». Comme Polyphème, ils se laissent grossièrement tromper ; un enfant leur vole leurs bottes de sept lieues ; ils sont stupides, et se font manger par un chat un jour de métamorphose. Ils sont du reste, pour leur compte, comme Polyphème, grands mangeurs [...] ; comme le cyclope, ils sont affamés de chair fraîche, même de chair humaine ; toutefois, Perrault pousse la gracieuseté jusqu'à la leur faire apprêter « à la sauce Robert » [...]. Ces monstres hideux, ont chez Mme d'Aulnoy, une famille qui leur ressemble en tout point [...]. Perrault leur donne des enfants.<sup>58</sup>

La figure de l'ogre n'est donc pas une pure création de Perrault mais un carrefour où se croisent différentes influences à la fois mythologiques, légendaires et populaires. L'ogre représente en quelque sorte l'archétype du marginal voire du sauvage. Il est caractérisé par son corps excessif qui représente sa faim démesurée ; ses handicaps, une faible vue et un intellect limité ; son flair particulièrement développé qui le rapproche de l'animal et qui fait de lui un prédateur. Il se situe en marge de la société tantôt dans une montagne, tantôt dans un château, des lieux en retrait où il ne vit que parmi ses pairs. Son amour pour la chair fraîche voire humaine représente l'ultime transgression dont est capable l'ogre, transgression qui rend compte des principales peurs qui animent l'être humain. Claire Caillaud étudie la figure de l'ogre et remarque que :

Dans les sociétés où l'on prescrit soit la dévoration des ennemis, soit celle des défunts du clan, le monstre est toujours celui qui transgresse ce rite communautaire. La peur qu'inspire l'ogre est significative de la peur de l'Autre. Mais elle est révélatrice aussi de

---

<sup>56</sup> Henri Dontenville, *op.cit.*, p. 177.

<sup>57</sup> Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1968, p.97.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.98.

la peur du Moi : l'interdit primordial, transgressé par le barbare, exhibe le désir enfoui de chacun.<sup>59</sup>

La figure de l'ogre sert donc de repoussoir pour les enfants qui voient en lui, très tôt, un être effroyable qui hante leurs nuits. Tout comme les Titans et les Cyclopes, l'ogre bafoue le principe même de la vie. Son appétit se porte exclusivement sur les enfants. Ce monstre des contes réactualise ainsi la sauvagerie qui frappe de malédiction les Titans, séducteurs de l'enfant Dionysos, qu'ils attirent dans leur piège à l'aide de jouets. L'ogre et le séducteur se présentent comme des monstres analogues, diaboliques parce que livrés à leur désir sans frein. C'est pourquoi l'imagination populaire a établi spontanément la relation entre Barbe-Bleue, le personnage du conte de Perrault, et Gilles de Rais, le personnage historique, séducteur et assassin d'enfant. L'ogre est donc unit à l'enfant qu'il poursuit, le géant et le petit forment un couple indissociable dans l'univers mythique et littéraire. Le grand, dominé par ses pulsions des plus bestiales, s'oppose au petit qui, rusé, lui échappe. Le conte du Petit Poucet illustre bien cette opposition et ce paradoxe qui fait du géant, incarnation de la puissance et de la force, un être vulnérable face à l'habileté de l'enfant. Par la lecture des contes, l'enfant s'identifie au petit héros qui évolue dans un univers peuplé de géants, tout comme le lecteur vit dans un monde habité par les « grandes personnes », malveillantes ou bienveillantes. Les géants de la littérature enfantine représenteraient ainsi « les parents que l'on admire souvent mais surtout que l'on craint, car ils pourraient bien, après vous avoir mis au monde, décider, par un processus inversé, de vous dévorer »<sup>60</sup>

L'ogre est donc avant tout un géant avec lequel il partage une taille démesurée. La signification même du gigantisme est ambiguë, on lui accorde une origine mythique mais également historique. En effet, très tôt une explication rationaliste à l'existence des géants s'est développée. Les fouilles archéologiques ont permis la découverte de fossiles gigantesques qui ont accentué le rapprochement du géant et de l'homme. En observant les ossements, les chercheurs ont conclu que la taille démesurée de ces êtres serait une caractéristique physique de nos ancêtres. Toutefois, c'est au sein de nombreuses mythologies que l'existence des géants est la plus prégnante. Ils y sont considérés comme les premiers habitants de la terre. La *Genèse* évoque la race maudite des géants qui aurait été effacée de la surface de la terre par le déluge, cette destruction entre directement en parallèle avec les gigantomachies de la mythologie

---

59 Claire Caillaud, « L'ogre en littérature. Figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n°791, du 1<sup>er</sup> au 15 mars 2000, p.8.

60 *Géants (les) entre mythe et littérature*, études réunies par M. Closson et M. White-Le Goff, Artois, Presses Université, 2007, p.14.

païenne. Il est possible de voir dans la toute puissance physique du géant l'incarnation d'une surhumanité héroïque, une élévation telle que le destin de saint Christophe le suggère. A l'inverse, l'antiquité semble offrir une image monstrueuse du géant qui perçoit dans le corps démesuré une animalisation ne connaissant aucun interdit. Le géant est présenté comme :

Un être hirsute et violent parfois agrémenté de marques de monstruosité physique le faisant échapper à la ressemblance humaine, et doté d'une intelligence des plus réduites. En d'autres termes, c'était une figure de l'altérité, pour ne pas dire de l'autre monde, proche de l'ogre, de l'homme sauvage, et d'autres compagnons du même acabit.<sup>61</sup>

Mais aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles s'opère une réhabilitation du géant jusque là perçu essentiellement comme un monstre. Une nouvelle valeur positive est accordée au gigantisme suite au succès de l'œuvre rabelaisienne. « Le géant apparaît comme une forme d'hyperbolisation, dans le mal mais aussi désormais dans le bien, et la figure du « bon gros géant », inconnue des époques antérieures, semble prendre naissance ici »<sup>62</sup>.

Toutefois, le géant en tant que figure gigantesque renvoie à l'idée d'altérité. Cet être démesuré, hors norme, revêt alors le statut de réprouvé. Il est utile de rappeler que le nom premier de Saint Christophe est « le Réprouvé » qui, d'après *la Légende Dorée* de Jacques de Voragine, est présenté initialement comme ayant « une taille gigantesque » et « un aspect terrible ». Du fait de leur taille, les géants sont placés au ban de la société, ce n'est que par un engagement envers Dieu que le Réprouvé devient Christophe, la porte Christ. C'est cette même peur de l'autre qui fait du géant le miroir déformant de l'homme. Le gigantisme devient le symbole de l'excès et de la part obscure contenue dans l'être humain. Pour donner plus d'ampleur à la symbolique du géant, il est nécessaire qu'il entre en corrélation avec la figure de l'enfant renvoyant au minuscule et à l'innocence. La victoire de l'enfant sur le géant instaure un sens moral aux histoires qui veulent que l'innocence triomphe sur la monstruosité.

## **1.2. Les ogres chez Michel Tournier**

### **1.2.1. Les ogres nazis**

*Le Roi des Aulnes* relate l'histoire d'Abel Tiffauges dont une grande partie se déroule en Allemagne, à un moment crucial de son histoire, au cours de la seconde guerre mondiale. Michel Tournier, pour avoir vécu dans ce pays, dès son plus jeune âge, est un connaisseur averti du

---

61 *Ibid.*, p.11.

62 *Ibid.*, p.11.

contexte dans lequel est monté le nazisme. Suite à la publication de son roman, il rappelle que ce régime déferlait dans tout le pays et « dans les rues, c'était une fête politique et militaire permanente »<sup>63</sup>. Le nazisme est ainsi perçu comme une grande opération de séduction caractérisée par la mise en place d'une atmosphère festive englobant et enrôlant de nombreux allemands. Certains critiques ont reproché à Michel Tournier une approche esthétisante de la barbarie. Or, l'auteur leur a répondu que :

Si on veut donner une image totale du nazisme, ce que j'ai fait dans *Le Roi des Aulnes*, il faut décrire sa vitrine avec ses fêtes, ses fastes, toute cette séduction par la violence et, en même temps, naturellement, l'arrière-boutique avec ses camps de concentration et son côté meurtrier. Les deux choses sont inséparables.<sup>64</sup>

L'auteur vise donc à mettre en lumière les deux versants du nazisme : la séduction et l'horreur qui en découle. Il décide alors d'illustrer le régime du III<sup>ème</sup> Reich à travers le mythe de l'ogre. Ces géants fêrus de chair fraîche apparaissent explicitement dans le roman : l'ogre le plus puissant, celui de Rastenburg (Hitler), l'ogre de Rominten (Göring), l'ogre de Kaltenborn (Tiffauges), Blättchen, l'ogre scientifique, les Jungmannen ou encore le double monstrueux du protagoniste Weidmann. Mais l'ogre, c'est aussi, comme le souligne Arlette Bouloumié, « la guerre, c'est l'Allemagne, le nazisme. Le dictateur qui consomme la chair humaine [...] est la version moderne de l'ogre qui dévore les enfants »<sup>65</sup>. La réactualisation du mythe de l'ogre permet à l'auteur de mettre en évidence cette figure mythique conçue comme un danger pour l'intégrité physique des êtres mais qui peut être également perçue comme une menace pour leur intégrité morale, en tant que régime politique dans lequel une unique personne exerce tous les pouvoirs de façon absolue. En ce sens, l'ogre se présente comme le symbole du choix négatif où l'homme aurait opté pour la voie du mal. C'est en cela qu'il est possible de concevoir les Jungmannen et Weidmann comme des ogres. Ces êtres se rapprochent donc par les choix qu'ils ont fait, c'est la raison pour laquelle Tiffauges s'épanouit en Allemagne où règne le régime nazi. Cette orientation place les ogres en opposition à la société dont ils s'éloignent pour construire ensemble un système de valeurs dans lequel ils se comprennent. En somme, l'ogre en tant que tel est mis au ban de la société et est condamné à une mort probable. Cette issue est clairement mise

---

63 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.70.

64 Arlette Bouloumié, « Tournier face aux lycéens », *Magazine littéraire*, n°226, janvier 1986, p.24.

65 Arlette Bouloumié, *op.cit.*, 1988, p.92.

en relief dans le roman. En effet, tous les ogres vont être éliminés puisqu'ils aspirent tous à un système mortifère contraire aux valeurs défendues par les droits de l'homme.

Deux ogres sont principalement considérés comme étant « nazis » : Göring, président du gouvernement de Prusse et grand veneur du Reich et l'ogre de Rastenburg : Hitler. Les deux hommes appartiennent au même régime mais n'ont pas tout à fait les mêmes principales préoccupations.

### *Göring*

C'est la quatrième partie qui annonce « l'Ogre de Rominten », celui-ci est introduit par l'épigraphe suivant : « Il flairait à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche. Charles Perrault ». Cette référence au *Petit Poucet* annonce l'immersion du lecteur dans un monde féerique d'où se détache la présence d'un personnage des plus effrayants. Göring est d'emblée caractérisé par son statut au sein du Reich :

En 1936, le Feldmarschall Hermann Göring qui avait la haute main sur Rominten au double titre de président du gouvernement de Prusse et de grand veneur du Reich – Reichsjägermeister. (R.A., p.266)

Le Feldmarschall concilie d'une part ses devoirs envers le III<sup>ème</sup> Reich et d'autre part, ses plaisirs de chasseur et de mangeur de venaison, puisqu'il a les titres de conservateur des forêts ainsi que de grand veneur. Toutefois, le roman privilégie le titre de grand veneur et place en second plan l'homme politique. Göring est un ogre parce qu'il trouve son plaisir dans le fait d'abattre. En effet, c'est un chasseur passionné dont la proie privilégiée est le cerf. C'est donc un personnage qui se plait dans le massacre. Cet aspect du personnage en tant que chasseur mérite d'être étudié plus attentivement, ce qui sera fait dans la deuxième partie.

Il est clair que l'idéologie nazie est inévitablement présente dans une œuvre sur la seconde guerre mondiale, même si elle n'intervient que ponctuellement dans la bouche des personnages. Philippe Hamon dans son essai, *Texte et idéologie*, souligne que :

Toute production de sens est exclusion, sélection, différence, opposition, toute marque est démarquage, et inversement, toute figure est présence et absence, tout posé suppose présupposés. [...] « Tout le texte (le tout du texte) est idéologie », la postulation symétrique : « C'est l'absence qui est (qui signale) l'idéologie »<sup>66</sup>.

---

66 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p.11.

L'idéologie ou plutôt « l'effet-idéologie, dans un texte, passe par la construction et mise en scène stylistique d'appareils normatifs textuels incorporés à l'énoncé »<sup>67</sup>. Les notions de norme et de valeur impliquent nécessairement un sujet en relation médiatisée avec un autre actant. Les valeurs propres à la pensée nazie sont, notamment, mises en relief par l'intervention des personnages. Ces derniers explicitent le décalage qu'il peut exister entre leur perception du monde et celle qu'ils jugent « inférieure » ou « étrangère ». Ce décalage ne peut qu'être perçu par Tiffauges, ce prisonnier français, en immersion dans le Reich. Göring demeure un vecteur de ces idées et il les partage très naturellement avec Abel

Tiffauges découvre pour la première fois l'une des marottes des maîtres du III<sup>ème</sup> Reich, cette haine de l'homme à lunettes, incarnant pour eux l'intelligence, l'étude, la spéculation, bref le juif. (R.A., p.274)

Tiffauges, de part son appendice qui lui sert à corriger sa myopie, se voit soumis à sa faiblesse qui le place du côté des ennemis, les juifs, que les nazis exècrent. Comme l'explique Philippe Hamon :

Chaque fois qu'un personnage agit en collectivité, sa relation aux autres peut se trouver réglementée par des étiquettes, des lois, un code civil, des hiérarchies [...] qui, assumés par tel ou tel évaluateur, viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société.<sup>68</sup>

Le narrateur, ici hétérodiégétique, instaure une distance entre Tiffauges et la société formée autour de Göring. Le français est perçu comme étant un être en dehors de la norme par rapport aux idées véhiculées. Le substantif « marottes » suggère un jugement de valeur qui place ainsi le narrateur au rang de critique du régime hitlérien qu'il conçoit comme étant grotesque.

Lorsqu'Abel s'enfonce de plus en plus en Prusse Orientale, il est conscient d'entrer dans un univers différent, une terre de délivrance. C'est au moment où il franchit les barrières du domaine du grand veneur que Tiffauges pénètre dans un monde « féerique » où il attend de l'Oberforstmeister une « initiation fantastique ». La magie qui règne sur ce domaine est due à l'étrangeté des bois : une nature « tantôt maléfique, tantôt bénéfique dont les attaches avec les êtres féériques étaient les plus évidents » (R.A., p.264). Comme le souligne Jean-Pierre Mothe, le bois ou la forêt sont omniprésents dans les contes traditionnels :

Ce lieu mythique est un décor qui apparaît dans presque tous les contes de Perrault. Lieu où toute rencontre est possible, il est tantôt théâtre de bonheur naissant, tantôt de

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>68</sup> Philippe Hamon, *op.cit.*, p.27.

malheur. Eternelle forêt, génératrice d'angoisse ou de sérénité, elle peut cacher le bien ou le mal.<sup>69</sup>

Une ambivalence dont Tiffauges est conscient dès son arrivée au camp de Moorhof où il discerne « un pays noir et blanc ». Dans *Le Roi des Aulnes*, la forêt est un motif important : elle est le lieu de chasse et de jouissance pour l'ogre de Rominten, le lieu de concentration des prisonniers de guerre mais elle est également un lieu d'accueil pour Tiffauges, qui y trouve une certaine sérénité, notamment lorsqu'il se rend dans son Canada. Il semble que le grand veneur lui-même soit touché par la féerie régnant sur son domaine. En effet, la description de ce personnage est des plus inattendues en temps de guerre : il vit dans un palais de bois où il accumule des tapisseries et des tableaux, des œuvres d'art de toutes sortes. Ses tenues sont d'un grand raffinement « chasuble de daim mauve sur chemise blanche à jabot de dentelle » ou encore « kimono bleu pâle » (R.A., p.277). Cette image extravagante et burlesque de Göring semble sortir tout droit des contes populaires.

Toutefois, tout comme la dictature est gérée par un homme au pouvoir, le roman met en scène un ogre qui efface tous les autres par sa puissance. En effet, aux yeux de Tiffauges, lorsque celui-ci découvre les murs de Kaltenborn, Göring lui semble tout à fait désuet face à l'ogre de Rastenburg :

Lorsque Tiffauges reprit le chemin de Rominten, le grand veneur avec ses chasses et ses massacres, ses festins de venaisons et sa science coprologique et phallogique était tombé à ses yeux au rang de petit ogre folklorique et fictif, échappé à quelque conte de grand-mère. Il était éclipsé par l'autre, l'ogre de Rastenburg, qui exigeait de ses sujets, pour son anniversaire, ce don exhaustif, cinq cent mille petites filles et cinq cent mille petits garçons de dix ans, en tenue sacrificielle, c'est-à-dire tout nus, avec lesquels il pétrissait sa chair à canon. (R.A., p.317)

### *Hitler*

Dans le roman, la figure de l'ogre, caractérisant le dictateur qu'est Hitler, se présente comme la figure de la tyrannie dans le sens où le géant redoutable des contes populaire « symbolise le désir de totalité, menace la vie de la société qu'il veut dévorer. [...] Les cannibales, redoutables mangeurs d'hommes, incarnent cette soif de pouvoir qui mine une société de l'intérieur »<sup>70</sup>. En effet, l'ogre de Rastenburg, Hitler, ne mange pas les enfants au sens propre, il les tue. Michel Tournier choisit d'explorer la métaphore de l'ogre et de l'adapter au

---

<sup>69</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault, l'œuvre de Psyché*, Paris, l'Harmattan, 1999, p.42.

<sup>70</sup> Claire Caillaud, *art. cité*, p.10.

cannibalisme nazi. L'ogre, c'est la guerre, c'est l'Allemagne et sa propagande qui, pour attirer un maximum d'enfants de « qualités », met en place des *napolas*<sup>71</sup>. Ce sont des écoles paramilitaires où se sélectionne l'élite du III<sup>ème</sup> Reich. Un recrutement de Jungmannen, incorporés dès l'âge de douze ans qui suivront un double cursus : scolaire et militaire dans le but de pouvoir, à dix-huit ans, défendre honorablement le pays. Ces microcosmes permettent de conditionner les enfants en imposant les idéaux véhiculés par l'Allemagne nazie. Ainsi, sont mis en place des rituels visant à instaurer une fascination pour la mort de sorte que les enfants ne la redoutent plus. L'exemple le plus explicite est la célébration de la mémoire de Herbert Norkus :

Il avait quinze ans. Les socialistes l'ont poignardé le 24 janvier 1931 à Berlin, dans le quartier de Beusselkietz. Herbert Norkuz ne faisait que son devoir de Hitlerjunge, mais c'est ce qui lui a valu la haine de nos ennemis. Son cadavre restera éternellement comme une barrière entre les marxistes et nous ! Ils chantent maintenant : *Un peuple jeune se lève pour monter à l'assaut...* (R.A., p.357)

Le rituel, tel qu'il est instrumentalisé au sein du régime nazi, vise à supprimer tout conflit interpersonnel et donc à instaurer un « ensemble de conduites individuelles ou collectives relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, de posture), à caractère répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et les témoins »<sup>72</sup>. Seule l'adhésion, consciente ou inconsciente de l'acteur, permet d'établir un système de valeurs dans lequel l'individu pourra se reconnaître et s'affirmer en tant que participant à une collectivité. Le chant installe la propagande ; le fait de ranimer dans les mémoires la mort de ce jeune hitlérien, mort, face aux socialistes, pour son pays et ses valeurs ; permet de raviver la haine contre l'ennemi. De même, le chant de guerre instaure une connivence entre chaque Jungmannen, ils sont tous unis dans la même bataille. Michel Tournier réactualise ainsi la figure de l'ogre et construit autour du Führer un personnage séducteur qui incite les enfants à se sacrifier, à mourir pour lui. C'est en cela que l'ogre de Rastenburg se rapproche de la figure maléfique du *Erlkönig* de Goethe.

Face à cette Allemagne officielle, se met en place une Allemagne souterraine, que Tiffauges découvre tardivement à travers les récits d'Ephraïm, le jeune enfant juif qu'il sauve d'une mort certaine. Celui-ci va lui révéler l'horreur provoquée par le régime nazi et l'existence des camps de concentration, d'Auschwitz : « l'Anus Mundi » et celle du Canada des prisonniers des camps. Tant d'abominations qu'Abel, naïf, ne pouvait imaginer et où il voit se dessiner l'accomplissement de l'inversion maligne.

---

71 Napola : nationalpolitische Erziehungsanstalten.

72 Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009, p.26.

L'idéologie nazie passe par d'autres personnages qui ont leur importance dans la mise en place de la machine de guerre hitlérienne. L'un d'entre eux est le Sturmbannführer S.S, Stefan Raufeisen, le dernier chef de la napola de Kaltenborn. Fils de boucher et lui-même boucher reconverti, il a été formé, dès son plus jeune âge, au métier qui convient à un ogre. Habitué à abattre et à manipuler la chair fraîche, Raufeisen, a lui-même été séduit par le régime : « Nous vivions tous sur nos nerfs, ivres de chants, de cris, de marches et de contremarches. Oui, la marche ! Elle était devenue notre mythe, notre opium » (R.A., p.360). Cet adolescent, devenu S.S., manipule à son tour les enfants et les prépare à leur propre sacrifice pour le Reich. De même, la plupart des idées du régime sont véhiculées par le professeur Otto Blättchen, responsable du centre raciologique de Kaltenborn. La carrière de ce scientifique a subi une soudaine ascension lorsqu'il s'est vu confier un projet visant à rechercher une origine commune aux juifs et aux bolchéviks « les sources de tout le mal existant » (R.A., p.333). C'est la raison pour laquelle, Blättchen a collectionné « cent cinquante bocaux de verre [...] dans chacun d'eux, une tête humaine en parfait état de conservation flottait », des sujets qui étaient à la fois israélites et commissaire du peuple. Comparé à un « Méphisto en blouse blanche » (R.A., p.332), Otto Blättchen fait le lien entre l'ogre et le diable qui n'est que l'avatar du premier. Au sein de la napola, Blättchen a pour mission de vérifier l'authenticité des enfants aryens qu'on lui apporte dans son laboratoire.

Pour nous, tout est dans le bagage héréditaire, transmis de génération en génération selon des lois connues et inflexibles. Le mauvais sang n'est ni améliorable ni éduicable, le seul traitement dont il est justifiable est une destruction pure et simple. (R.A., p.370)

Le combat nazi suppose donc une victoire du sang pur sur le sang impur et pour cela, l'ogre de Rastenburg n'hésite pas à sacrifier la génération la plus pure au sein de sa nation : les enfants. Il est possible d'interpréter le fait qu'Adolf Hitler pousse sa jeunesse au sacrifice en termes de fratricide. En ce sens, l'ogre de Rastenburg serait une figure caïnique assassinant ses propres frères, lancés dans la machine de guerre, au sein de la mère patrie allemande. Toutefois, le mythe de Caïn et Abel ressort explicitement dans le texte opposant le peuple sédentaire hitlérien, descendant de Caïn et le peuple nomade juif, descendant d'Abel. Cette opposition apparaît grâce à l'intervention du Professeur Blättchen disqualifiant la théorie freudienne :

C'est une philosophie de bâtards, de nomades, sans tradition ni race, de citadins cosmopolites sans racines. L'hitlérisme âprement enraciné dans la vieille terre allemande, doctrine d'agriculteurs et de sédentaires, renverse les termes de cette thèse. (R.A., p.370)

Les échos bibliques y sont explicites « Abel fut berger, et Caïn fut laboureur. [...] Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua. ». Pour Blättchen, les allemands se réclament d'une origine caïnique, « sédentaires ».

Hitler pousse à la mort les membres de sa propre nation, dont il sacrifie la vie mais il vise également à exterminer le « mauvais sang ». L'ogre de Rastenburg fait donc preuve d'un cannibalisme métaphorique relevant à la fois de l'endocannibalisme et de l'exocannibalisme. Louis-Vincent Thomas explique les trois formes de cannibalisme en ces termes :

L'endocannibalisme ne s'exprime qu'à l'intérieur d'un groupe de sujets apparentés soit pas la filiation, soit par l'alliance, soit par un pacte déterminé. [...] L'exocannibalisme porte sur la manducation de l'étranger défini par rapport au groupe social de référence, étranger connu ou inconnu, ami ou ennemi, donc avec qui ont est sans relation, ou avec qui on entretient des rapports fraternels ou belliqueux : de fait, ce type de cannibalisme reste très souvent associé à des pratiques guerrières.<sup>73</sup>

Sur le plan métaphorique, il est possible de comparer le sacrifice des Jungmannen, pour l'amour de leur Führer, comme un endocannibalisme du dictateur qui se nourrit ainsi de sa « chair à canon » ; de même, le système nazi vise principalement à l'extermination des juifs, à ceux jugés étrangers.

Les nazis éprouvaient certainement une répugnance incoercible pour la chair humaine, ce qui ne les empêcha pas d'envoyer des millions d'hommes dans les fours crématoires. Cuire sans consommer, n'est-ce pas la forme la plus dérisoire du cannibalisme ? Encore que certains tortionnaires éprouvaient une joie morbide à contempler (cannibalisme de l'œil) l'agonie de leurs victimes.<sup>74</sup>

Sans compter l'utilisation du corps des victimes « consommé » sous forme de savon, d'abat-jour ou encore de perruque, tout était réutilisable. Jean Pouillon s'est interrogé sur l'interdit qui frappe l'acte cannibalique et son doublet culturel : l'inceste. Il remarque la récurrence de l'acte cannibalique dans les mythes et les contes qui fournissent une image inquiétante d'un excès intolérable :

L'exocannibalisme – manger, ou être mangé par des étrangers – résulte au contraire d'une exogamie trop poussée qui menace le groupe social de l'extérieur : c'est l'union imprudente avec cet étrange étranger qu'est l'ogre séducteur. La métaphore cannibalique sert donc ici à circonscrire le champ de l'alliance acceptable : entre les non épousables parce que trop proches [endogamie, inceste] et les non épousables parce que trop lointains.<sup>75</sup>

---

73 Louis-Vincent Thomas, *Les chairs de la mort*, Paris, Sanofi, 2000, pp.353-354.

74 *Ibid.*, p.377.

Les recherches du scientifique Blättchen et la haine envers le juif, véhiculée par le régime nazi, visent justement à conserver la pureté de la race aryenne : en éliminant le plus étranger, l'hitlérisme tente de sauvegarder la cohésion au sein d'un même groupe social. En ce sens, il est possible de s'interroger sur l'acte cannibalique et son rapport entre nature et culture. D'emblée, il serait commun d'accorder cette tendance à la sauvagerie, à la transgression des limites qui placent l'homme au centre des préoccupations. Mais la conception du cannibalisme est plus problématique. Il habite les deux côtés du rapport nature-culture selon la définition donnée par Lévi-Strauss :

Tout ce qui est universel, chez l'homme, relève de l'ordre de la nature et se caractérise par la spontanéité, [...] tout ce qui est astreint à une norme appartient à la culture et présente les attributs du relatif et du particulier.<sup>76</sup>

L'interdit de l'inceste se retrouve partout, celui du cannibalisme n'est pas universel ; il y a des sociétés cannibales mais il n'y a pas de société incestueuse. Il relève donc du choix d'une société donnée qui tolère ou non l'orientation alimentaire qu'est le cannibalisme. Il est possible de voir universellement des traces de l'acte anthropophage dans le langage et plus particulièrement, le recourt au langage culinaire pour désigner les relations amoureuses. Cet entre-deux dans lequel se place le cannibalisme est révélateur du fonctionnement du régime hitlérien qui le placerait ainsi entre nature et culture.

### 1.2.2. Tiffauges et l'expression de sa nature ogresse ou le carrefour des perversions

Dès l'ouverture du roman, le protagoniste, Tiffauges se manifeste sous les traits d'un ogre « c'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps » (R.A., p.13). Il se réclame ainsi d'une nature merveilleuse et présente toutes les caractéristiques de l'ogre tel qu'il est présenté dans les contes. En effet, il arbore une taille gigantesque. Chétif étant enfant, il s'est mis « à grandir démesurément » (R.A., p.94). A l'âge adulte, Tiffauges mesure un mètre quatre-vingt-onze et pèse cent dix kilos, tout comme son double monstrueux Weidmann. Cette évolution est le fruit, celui lui, de l'influence de son mentor Nestor. C'est au collègue Saint Christophe de Beauvais que les deux amis se découvrent et entretiennent une relation des plus particulières.

---

<sup>75</sup> Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6 (1972), p.15.

<sup>76</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, 1967, Paris, Mouton, p.10.

Nestor occupe effectivement une place de choix dans la vie d'Abel. Cette période est capitale car elle marque le début de l'initiation de Tiffauges comme il le souligne :

Depuis mes années d'initiation au collège Saint-Christophe, je n'ai cessé d'observer les hiéroglyphes tracés sur mon chemin ou d'entendre des paroles confuses murmurées à mes oreilles, sans rien comprendre, sans pouvoir en tirer autre chose qu'un doute supplémentaire sur la conduite de ma vie, mais aussi, il est vrai, la preuve réitérée que le ciel n'est pas vide. (R.A., p.15)

Tiffauges voit lui-même en ses années de collège une période ou un début d'initiation qui ne semble pas achevé car, comme il le signale étant adulte, il n'arrive pas à déchiffrer les hiéroglyphes ou les signes qu'il rencontre.

Installé dans son internat, ce garçon « chétif et petit » évolue parmi ses pairs mais éprouve des difficultés à s'y intégrer. C'est, toutefois, en Nestor qu'il trouvera son compagnon, son initiateur voire davantage. Nestor, le fils unique du concierge, a une place privilégiée au sein de cet « univers scolaire, religieux et carcéral » (R.A., p.33), car cumulant les avantages des internes et des externes, il est libre de circuler à sa guise dans l'établissement mais également de sortir « en ville ». Par delà ce statut, il se présente comme un personnage hors norme, « un être monstrueux, génial, féérique » dont la silhouette imposante le rend redoutable. Obèse, il a « un appétit hors du commun » (R.A., p.55). Mais, tout comme sa stature est dans la démesure, il semble encombré « par son intelligence et sa mémoire anormale ». Cet être particulier, « à l'aura redoutable », dont l'« autorité sur tous les élèves [est] indiscutée, et les maîtres eux-mêmes [paraissent] le craindre » (R.A., p.34), se double d'une face cachée. Prenant Tiffauges sous son aile, Nestor lui révèle la façon dont il conçoit le monde qui l'entoure et la lecture qu'il en fait par le biais du déchiffrement permanent des signes. Abel indique, à juste titre, que son ami « avait du Silène en lui » (R.A., p.36) car en effet, en le rapprochant de cette figure mythologique, il met en avant leurs qualités communes mais il accorde aussi à Nestor un statut divin. De plus, Silène, en dehors de ses attributs physiques et de sa sagesse qu'il répand sous la contrainte, se présente comme le père adoptif et le précepteur de Dionysos, lui-même dieu de la démesure. Si l'on poursuit la comparaison, Nestor revêt, à son tour, les caractéristiques d'un père pour Tiffauges en le protégeant et en le couvant : « J'ai planté toutes mes graines dans ce petit corps. Il faudra que tu cherches un climat favorable à leur floraison » (R.A., p.55). C'est donc au cours de ces quelques années de formation au côté de son initiateur que Tiffauges va découvrir et développer sa nature ogresse. Dans ses *Ecrits Sinistres*, au 20 janvier 1938, Tiffauges se décrit comme étant « un être naïf et tendre, un peu sourd, un peu myope, si facilement abusé » (R.A., p.37). Abel présente de nombreux aspects spécifiques à l'ogre tel qu'il est décrit dans les contes populaires :

une naïveté inhérente au personnage, des difficultés d'audition et une myopie qui se voit de plus en plus accentuée au cours des années ; une vue entravée propre aux ogres et aux géants de la mythologie. Tiffauges fait également preuve d'un flair hors pair, flair qui se présente comme la capacité essentielle des ogres lors de leurs chasses acharnées :

Il ferma à demi les yeux en gonflant ses poumons avidement de ce fumet savoureux qu'il suivait depuis le début de la matinée, mais qu'il captait ici dans sa pureté naissante [...] Je ne savais pas que la chair des petites filles sent le muguet (R.A., p.316)

Le flair de Tiffauges est particulièrement aiguïté car il lui a permis de trouver « tout un grouillis de petites filles entièrement nues ». L'odeur, si captivante, a pris le pas sur ses engagements. La figure de l'ogre va transparaître de plus en plus à travers le personnage d'Abel :

Mes dents, comme l'avait prophétisé Nestor, se sont mises à grandir, je veux dire, un appétit d'une exigence peu commune a commencé à me tenailler quotidiennement l'estomac. (R.A., p.95)

De ce fait, Abel va, dans un premier temps, satisfaire ses fringales en se nourrissant de viande crue et de lait : « j'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair » (R.A., p.97). Ce qui importe pour lui, c'est « la crudité absolue ». Le lait va rapidement devenir son unique boisson qu'il définit comme étant un « liquide synonyme de vie, de tendresse, d'enfance » (R.A., p.98). Le lait et la viande crue, saignante, entretiennent un lien particulier renvoyant, pour le consommateur, au goût qu'il a pour le sang. Vanessa Rousseau étudie la relation qui s'établit entre lait et sang et met en évidence les théories des Anciens qui se sont interrogés sur l'origine et la nature du lait qu'ils rattachent aux flux menstruels des femmes. En somme, certains pensent que le lait est conçu comme le résultat de la coction du sang qui remonte jusqu'aux seins, cette substance se présente donc comme une humeur corporelle. D'autres pensent que :

Le lait n'est qu'une ébauche de la nature pour tourner le chyle en sang. Lait et sang n'entretiennent donc pas [...] un rapport d'identité, ni même un rapport d'homologie, mais sont produits l'un de l'autre et l'un par l'autre. La nature ferait de ces deux substances opposées les aliments nécessaires à toute nutrition comme à toute reproduction. [...] En amont ou en aval, un processus naturel fait que le lait est en relation avec la suppression des menstrues et donc un produit de ces dernières.<sup>77</sup>

L'héritage de ces théories humorales permet d'établir une relation entre deux humeurs fondamentales du corps humain : le lait et le sang. L'attraction que Tiffauges développe pour le lait sous tend la nécessité pour lui de consommer du liquide vital. Une substance qui permet la nutrition du nouveau-né et qui est le premier substantif buccal. En somme, boire du lait ramène à

---

<sup>77</sup> Vanessa Rousseau, *Le goût du sang*, Paris, Armand Colin, 2005, pp.202-203.

l'état de nourrisson et à l'ingestion de l'aliment le plus naturel qu'est le lait maternel. De même, la viande crue revêt une place primordiale dans l'alimentation de Tiffauges. Le goût d'Abel pour l'ingestion de chair crue sous-tend la question des frontières anthropologiques qui situe le personnage dans un entre-deux problématique entre nature et culture. Sophie Ménard, dans son article « La Cuisson des enfants à la « Sauce-robot » : Le repas de l'ogre dans les contes et la tradition orale », étudie l'univers des contes et plus particulièrement la figure de l'ogre qui se présente comme un révélateur d'un système culturel. En effet, elle met en évidence la conception ethnologique de la nourriture de l'ogre tantôt crue, tantôt cuite. Elle remarque que « si cette figure folklorique est fortement ancrée dans un imaginaire collectif du « sauvage », de « l'autre » et du « barbare », il demeure que, curieusement, l'ogre tend à se civiliser dans la mesure où il fait cuire les enfants ». Ce géant des contes, caractérisé par l'extériorisation de la nature, peut être conçu comme un être civilisé dans la mesure où il fait cuire ses proies. Or, la consommation crue d'enfants dans les contes est rare car, à l'inverse des animaux, l'ogre les cuisine. Le conte le plus célèbre mettant en scène un ogre féroce et féru de chair fraîche est celui narré dans *le Petit Poucet* de Charles Perrault où le géant demande à sa femme de faire cuire les enfants dans une « bonne sauce »<sup>78</sup>. La cuisson « reste la part d'humanité qui classe l'anthropophagie au rang de pratiques rituelles ou culinaires outrepassant le simple domaine de l'animalité pour épouser celui de la barbarie »<sup>79</sup>. Tiffauges, aux prémices de l'exercice de sa nature ogresse, se nourrit uniquement de viande de cheval crue, une viande qu'il veut pure, dans le sens où il recherche le caractère intègre et intact du produit en supprimant « l'un après l'autre tous les épices et condiments qui n'ont d'autre fonction que de voiler la franche nudité de la chair » (R.A., p.96). Cette recherche de la « crudité absolue » de la chair sanglante révèle la volonté d'installer le personnage du côté de la nature, de la « barbarie » en rapprochant le repas de Tiffauges des repas anthropophages. Toutefois, Abel se nourrit de viande chevaline et non humaine. S'il est un ogre, un cannibale, il l'est de façon métaphorique et son goût pour la viande est significative des tendances ogresses pour la chair humaine. En s'alimentant de viande animale, Tiffauges ne franchit pas la frontière de la sauvagerie cannibale, il se place du côté de la culture mais par son omophagie, il en prend la voie.

Dans un second temps, Tiffauges va ressentir une attirance pour les enfants et va se lancer dans des chasses photographiques et sonores qui auront pour but d'assouvir sa faim grâce aux images.

---

78 Charles Perrault, *Le Petit Poucet, Contes*, Paris, Poche, 2006, p.300.

79 Vanessa Rousseau, *op.cit.*, p.276.

Il est clair que la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié. [...] C'est un mode de consommation auquel on recourt faute de mieux, et il va de soi que si les beaux paysages pouvaient se manger, on les photographierait moins souvent. (R.A., p.144)

Tiffauges trouve dans la photographie un moyen de se nourrir des enfants par l'image qu'il capture. Une nourriture qui se veut spirituelle comme il l'explique dans ses *Ecrits Sinistres* : « une faim qui aurait évolué du même coup vers une forme plus raffinée, plus proche du cœur que de l'estomac » (R.A., p.158). Sylvie Léonard explique ce rapport entre le regard et l'appétit de l'autre :

L'homme mange l'homme avec ses yeux bien plus qu'il ne nourrit son estomac [...]. L'énergie absorbée par les yeux n'a jamais détérioré l'image de personne ; et plus tu seras mangé, plus tu seras beau.<sup>80</sup>

Cette faim, sustentée par l'image captée des enfants, ne blesse pas mais transgresse un interdit celui du viol de l'intimité de chacun. En effet, Tiffauges jouit de ce pouvoir sadique qui veut que :

Les téléobjectifs qui permettent d'opérer de loin, sans aucun contact avec le photographié, tuent ce qu'il y a de plus émouvant dans la prise de vue : la légère souffrance qu'éprouvent, ensemble et à des pôles opposés, celui qui se voit photographié et celui qui sait qu'on sait qu'il se livre à un acte prédateur, à un détournement d'image. (R.A., p.156)

Ainsi, lorsque Tiffauges prend en photographie des enfants, consentants ou non, il perçoit dans l'acte une forme de viol accompli. L'exemple le plus explicite est la photographie prise d'un enfant blessé qui pose pour lui :

Agenouillé près de lui, je glisse ma main sous son genou, dans cette gorge moite, tendre et frémissante [...] tandis qu'une étrange douceur me prend aux entrailles [...] la plaie est d'une netteté magnifique : une fente vermeille d'un ovale impeccable, un œil de Cyclope aux paupières ourlées, aux commissures serrées, œil crevé certes, ne laissant filtrer qu'un regard mort. [...] Sur l'œil de Cyclope crevé, mon rollei braque son œil de robot en cristal, confrontation essentielle de la chair meurtrie, réduite à la passivité, qui ne saurait voir, qui ne peut qu'être vue, dolente, ouverte, avec la vision pure, possessive et définitive de mon arme. Agenouillé devant cette petite statue de la souffrance, j'achève le film dans une sorte d'ivresse heureuse dont je ne suis par maître. (R.A., pp.148-149)

Cette prédation photographique est décrite comme un viol selon une mise en scène précise dictée par le désir. Ainsi se développe toute une érotisation de la plaie présentée comme « une fente

---

80 Sylvie Léonard, « Le désir cannibale », *Quasimodo*, n°6, printemps 2000, Montpellier, p.173.

vermeille d'un ovale impeccable », « œil de Cyclope aux paupières ourlées, aux commissures serrées » et le rollei est comparé à un « sexe gigantesque » qui vient compenser le microgénomorphisme de Tiffauges. La relation que le photographe entretient avec sa proie se double d'une relation charnelle voire sexuelle qui fait de la photographie un substitut féminin. Il est remarquable de noter l'omniprésence de la forme oculaire dans l'extrait qui révèle l'importance de l'image pour Tiffauges, une image qui passe par la capture puis la dégustation dans son antre. Mais l'œil revoit également à la vue limitée du Cyclope duquel Abel est l'héritier. La jouissance qu'il éprouve est d'autant plus intense qu'elle implique la souffrance d'autrui. La prédation et l'enfermement de la proie permettent la maîtrise sur le foisonnement des choses. Mais ce mal accompli est inoffensif puisque dans ce monde photographique l'inversion du positif en négatif est « sans vraie malignité, toujours redressable à volonté, c'est-à-dire exactement réversible », une logique qui se verra faussée, à la fin, lorsque Tiffauges assistera à l'irréversibilité du mal et de la mort.

En somme, par le biais de ces chasses photographiques et du désir d'appropriation, il est clair que le cannibalisme de Tiffauges n'est pas à prendre au sens propre mais au sens figuré. Il ne transgresse pas les limites de l'anthropophagie mais il en exploite les frontières. Il exprime son besoin de posséder, de se sustenter de l'autre : un besoin par essence cannibale. Cette faim se double d'une attirance pour les enfants qui illustre une autre perversion du personnage, sa pédophilie.

Celle-ci, réprimée en France, va se donner libre cours en Allemagne où il va devenir l'effrayant fournisseur d'enfants pour la *napola* de Kaltenborn. Dans un premier temps, Tiffauges revêt la fonction de « pourvoyeur d'aliment, de *pater nutritor* » (R.A., p.325) pour subvenir aux besoins des futurs soldats du Reich. Ce n'est que dans un second temps, qu'il est gradé au rang de pourvoyeur d'enfants par l'Alei qui le « chargeait de battre toute la région à la recherche de jeunes recrues dignes de la *napola* » (R.A., p.376). Ainsi, s'opère un renversement : les êtres que Tiffauges devaient chérir se transforment en proies qu'il doit chasser. De même, ce fournisseur d'aliments, de vie, se transforme en pourvoyeur de la mort qui fournit la chair à canon du Führer. C'est en cela qu'il se rapproche de Charon, le « nocher des Enfers » qui avait pour rôle de faire passer sur sa barque, moyennant un péage, les ombres errantes des défunts à travers le fleuve Achéron (ou selon d'autres sources, le Styx) vers le séjour des morts.

L'amour et la dévoration sont deux sentiments liés chez Abel :

L'appétit déchaîné de l'ogre des contes recouvre l'interdit socialisé de l'inceste et de l'adultère. On sait l'analogie qui s'inscrit dans le langage entre le désir sexuel et le désir

alimentaire. Les expressions « mignonne à croquer », « je te mangerai » témoignent de l'ambiguïté du désir amoureux.<sup>81</sup>

La psychanalyse s'appuie sur le conflit intérieur suscité par l'ambiguïté du verbe « aimer ». L'amour est parfois une tentative d'absorber l'autre, de l'unir à soi au point de ne faire qu'un, une expérience fusionnelle qu'en réalité seule la dévoration, au sens propre ou au sens figuré peut parvenir à réaliser. Or, Abel se lie d'amour pour ces enfants, un amour qui tend vers la pédophilie « si je dors habituellement si mal, c'est peut-être parce que je suis fait pour coucher toujours avec quatre cents enfants » (R.A., p.443). Tout comme « aimer », le verbe « coucher » est éloquent et rapproche l'attirance qu'il a pour les enfants à un désir sexuel affirmé mais non entamé. L'instinct cannibalique fonctionne avec son doublet culturel l'inceste, comme nous l'avons évoqué précédemment. Un fonctionnement binaire que nous retrouvons dans le roman. Abel se sustente du contact aux enfants, un besoin qui se traduit en termes de cannibalisme et d'inceste, « les formes hyperboliques de l'union sexuelle et de la consommation alimentaire »<sup>82</sup>.

Dans ce désir d'accaparer l'enfant, s'exprime « la tendresse cannibalique » de Tiffauges. Le cannibalisme individuel se manifeste, selon les psychanalystes, par une oralité excessive. Freud distingue trois caractéristiques à la relation cannibalique : l'amour fusionnel qui s'exprime par le désir de s'incorporer l'objet d'amour, la destruction et l'appropriation des qualités de cet objet. Or Tiffauges ne dévore pas à proprement parler les enfants mais il se nourrit de leur contact, il tente de renouer avec son innocence perdue. De ce fait, l'appropriation des qualités de l'objet tant désiré serait, pour Abel, cette dévotion qu'il a pour « l'âge d'or ».

L'épisode déclencheur de la nature ogresse d'Abel est le moment où Pelsenaire, après une chute, impose à Tiffauges de lui lécher sa plaie sur le genou. Une fois adulte, Abel avouera la sensation qu'il a ressentie face à ce premier contact avec le sang :

Au moment où mes lèvres ont rencontré les lèvres de la blessure de Pelsenaire, ce n'est rien d'autre qu'un excès de joie d'une insupportable violence, une brûlure plus cruelle et plus profonde que toute celle que j'avais subies précédemment et que j'ai endurées depuis, mais une brûlure de plaisir. (R.A., p.467)

Le rapprochement entre Tiffauges et les petites ogresses du conte de Perrault, *Le Petit Poucet*, est tout à fait intéressant. Comme elles, lorsqu'Abel commence à découvrir sa nature ogresse, il est irrémédiablement attiré par le goût du sang, avant même d'avoir savouré celui de la chair.

---

81 Claire Caillaud, *art.cité*, p.12.

82 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris Plon, 1962, p.129.

Tiffauges fait preuve d'une nouvelle perversion, le vampirisme, conséquence de la disposition de l'ogre pour le cannibalisme.

Michel Tournier, en tant qu'auteur français, s'inscrit dans une culture judéo-chrétienne où le sang revêt un statut particulier. En effet, les Saintes Ecritures conçoivent le sang comme un fluide qui « concentre en lui les peurs ancestrales liées aux cycles de la vie et de la mort, de la naissance et du trépas »<sup>83</sup>. La *Genèse* explicite la parole de Dieu concernant l'interdit relatif à l'ingestion de sang : « Tout ce qui remue et qui vit vous servira de nourriture comme déjà l'herbe mûrissante, je vous donne tout. Toutefois vous ne mangerez pas la chair avec sa vie, c'est-à-dire son sang »<sup>84</sup>. Il est donc clair que l'ingestion de sang, et *a fortiori* de chair crue, se présente comme un tabou qui ne doit pas être transgressé. Cet interdit est notamment destiné à rappeler à l'homme que seul Dieu est maître de la vie et de la mort ; le sang étant la vie, ce dernier est destiné à Dieu. Le sang est donc une substance prohibée, exception faite de la conception du sang christique qui se trouve opposé au sang impur émanant du corps du commun des mortels. En effet, de nombreuses conceptions du sang pur et impur jalonnent les textes des exégètes au fil des siècles. Vanessa Rousseau insiste sur l'ambivalence de la question de la pureté ou de l'impureté du sang en remettant en cause les interprétations qui ont voulu accorder au sang « des mortels » les attributs de l'impureté. En effet, cette conception persistante est totalement faussée car il n'est jamais dit dans l'*Ancien Testament* que le sang est impur ; « seul son type d'écoulement peut être un signe d'impureté (un phénomène susceptible de le figer et de lui retirer son statut de substance vitale) »<sup>85</sup>. En somme, tout sang qui s'évacue perd de sa nature et devient un sang souillé. C'est donc le liquide s'écoulant du corps qui est taxé d'impur car « en s'évacuant par une nécessité tout intérieure et comme par un surplus de nature, [ce sang] témoigne de son caractère néfaste du corps »<sup>86</sup>. Le latin instaure une distinction entre *sanguis*, le sang contenu dans les veines et *cruor*, le sang sorti du corps (celui des sacrifices et des blessures) qui n'est pas sans évoquer l'idée de cruauté. Tiffauges en léchant la blessure de Pelsenaire perçoit une plaie d'où « suintait une coulée vermeille qui tournait à l'ocre, puis au brun de plus en plus sombre » (R.A., p.28). En ingérant ce liquide s'écoulant hors des chairs, il absorbe un sang impur. En transgressant l'interdit, Abel exalte les prémices de sa nature ogresse et il en éprouve des sensations très fortes, des « frissons » et même des « convulsions », qui justifient

---

83 Vanessa Rousseau, *op.cit.*, p.7.

84 *Genèse*, IX. 3-4.

85 Vanessa Rousseau, *op.cit.*, p.31.

86 Rousseau Vanessa, *op.cit.*, p.32.

l'importance de ce premier contact avec le sang. Il retire de cette expérience une « brûlure de plaisir » qui illustre la violence de cette transgression élémentaire. Ce goût pour le sang va réapparaître lorsque Tiffauges, adulte, assiste à la mort d'Arnim le Souabe, dont le corps explose sous l'effet d'une mine et recouvre Abel d'un manteau de sang, qui fait ressurgir l'ogre dans sa gloire monstrueuse. Il est comblé, submergé par « un excès de joie, une joie d'une insupportable violence ». Cette tendance au vampirisme place Tiffauges du côté de la nature et de la transgression, dans le sens où il ne respecte pas les tabous imposés par la société dans laquelle il évolue. Ce comportement transgressif atteint son apogée en faisant de Tiffauges un nécrophile.

Lors d'un entraînement au maniement des *Panzerfaust*<sup>87</sup>, l'un des Jungmannen, Hellmunt von Bibersee, est décapité par la flamme arrière de son arme. A l'annonce de ce décès accidentel, Tiffauges décide de veiller le corps reposant dans la chapelle. L'attitude d'Abel face à la dépouille se rapproche d'un sentiment de fascination pour le corps mort. Il l'observe et voit un développement parfait de l'être grâce à la mort : « La mort donnait à sa chair une plénitude qu'elle n'avait jamais connue à l'état vif » (R.A., p.460). Arnold Van Gennep décrit l'état de deuil :

Un état de marge pour les survivants dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale. Pendant le deuil, les vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants et le monde des morts et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort.<sup>88</sup>

Le deuil de Tiffauges ne dure qu'une partie de la nuit. Toutefois, la veillée, permet d'entrevoir, par la connivence avec le mort, un fait qu'il n'aurait jamais soupçonné. Au lieu de pleurer le défunt, Abel médite sur le corps mort et il découvre que le poids de « ce corps sans tête pesait le triple ou le quadruple de son poids vif ». Il en déduit donc que « par la tête, le corps est spiritualisé, désincarné, éludé. Décapité au contraire, il tombe sur le sol, soudain rendu à une incarnation formidable doué d'une pesanteur inouïe » (R.A., p.461). Ainsi, par le biais de cette phorie, Abel revalorise le corps face à l'âme. Et fasciné par la mort, Tiffauges découvre sa nécrophilie : « se pourrait-il que ma veillée auprès de la dépouille de Hellmut m'eût donné à tout jamais le goût d'une chair plus grave ? » (R.A., p.462). Cette perversion en tant que :

L'attrait passionné de tout ce qui est mort, putréfié, en décomposition, morbide ; elle est la passion de transformer ce qui est vivant en quelque chose qui est privé de vie ; de

---

87 Les Panzerfaust : petits lance-roquettes individuels.

88 Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, A. et J. Picard, 1987, chapitre 8.

détruire pour le plaisir de détruire ; de s'intéresser exclusivement à tout ce qui est purement mécanique. C'est la passion de mettre en morceaux les structures vivantes.<sup>89</sup>

se présente comme le point culminant des perversions de Tiffauges. En méditant sur le corps du jeune garçon décapité, Abel se trouve face à un corps ayant perdu toute individualité, sa réflexion se porte sur l'universalité de la mort et sur la fascination que suscite le cadavre. Globalement, le cadavre est propre à susciter l'horreur des vivants qui voient en lui un spectacle affligeant, d'autant plus accentué si le corps du défunt est outragé. S'il n'a pas été dévoré par des bêtes, Hellmut a été dévoré et dépecé par la faim insatiable d'un ogre tout puissant, celui de Rastenburg. Jean-Pierre Vernant explique que l'outrage au cadavre confirme la mort dans son statut d'exclusion :

Le cadavre outragé n'a part ni au silence qui entoure le mort habituel ni au chant louangeur du mort héroïque ; ni vivant, puisqu'on l'a tué, ni mort, puisque privé de funérailles, déchet perdu dans les marges de l'être, il représente ce qu'on ne peut pas célébrer ni davantage oublier : l'horreur de l'indicible, l'infamie absolue : celle qui vous exclut tout ensemble des vivants, des morts, de soi-même.<sup>90</sup>

Tiffauges évolue donc dans un univers particulièrement mortifère, celui de la seconde guerre mondiale, qui lui permet de laisser libre cours à ses perversions les plus profondes. En effet, c'est au contact des Jungmannen qu'il peut assumer sa pédophilie réprimée en France. De la même manière, il erre sur les frontières de l'amoralité en s'essayant au vampirisme et à la nécrophagie. Toutefois, comme le souligne Michel Tournier dans *Le Vent Paraclet*, Tiffauges n'est qu'un corps où germe « un grouillement de perversions larvées ». En aucun cas, Abel ne mène ses perversions à leurs termes : sa passion pédophile est amoureuse, charnelle mais elle n'est pas pédérastique, « sa relation avec ses proies enfantines est pré-sexuelle »<sup>91</sup> et appartient au genre anal. De même, son vampirisme et sa nécrophagie sont ponctuels et non obsessionnels. Tournier explique que « cette pluralité [de perversions] assure une certaine innocence à Abel Tiffauges, car le vrai pervers trouve sa culpabilité et son châtement dans la pauvreté de l'unique geste tyranniquement stéréotypé qu'il s'oblige à accomplir »<sup>92</sup>. Ce personnage est plus ambigu

---

89 H.von Hentig, cité par Erich Fromm, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, 1975, p. 344.

90 Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce antique*, Paris, Gallimard, 1989, p.76.

91 Arlette Bouloumié, *op.cit.*, 1988, p.97.

92 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.119.

qu'il n'y paraît de prime abord, s'il se présente comme un ogre avide de chair fraîche, il recèle également une part d'innocence qu'il ne faut pas négliger.

### 1.2.3. L'ogre blanc et l'ogre noir

Abel Tiffauges est d'emblée perçu comme un ogre qui va s'épanouir à Kaltenborn. Le mythe de l'ogre, comme tout grand mythe, est tendu entre deux forces antagonistes. Et c'est à cause de ces sens contradictoires qu'il n'est pas une figure figée. L'ogre noir implique l'ogre blanc qui en est l'autre face. Si l'on se place du côté de l'étymologie, comme nous l'avons soulignée précédemment, l'ogre serait une valorisation négative de Gargantua, le soleil celtique. Le Gargantua de Rabelais est un bon ogre lié à la figure ogresse par une faim insatiable. L'auteur offre à ses lecteurs un personnage comique dont la taille extraordinaire permet de décrire de nombreuses situations bouffonnes. Un être atypique qui, très jeune, s'est entraîné à chasser sur ses chevaux de bois et qui se rend à Paris, accompagné de sa jument qui le porte « car elle estoit grande comme six oriflans »<sup>93</sup>. Même si Gargantua est un ogre inoffensif, nous retrouvons en filigrane l'image du prédateur guidé par son ventre démesuré. L'ogre est donc une figure dont se détache une ambivalence qui caractérise également Tiffauges car même s'il présente certaines caractéristiques propres à ces géants, tels qu'ils sont représentés dans les contes populaires, Abel est marqué par un instinct maternel. Il se décrit lui-même comme « un géant doux, inoffensif, assoiffé de tendresse, qui tend ses grandes mains en forme de berceau » (R.A., p.178). Deux aspects de sa personnalité ressortent : le « géant », « assoiffé » aux « grandes mains », tant de caractéristiques qui renvoient à l'ogre avide de chair fraîche. Cependant, d'un autre côté, Abel est « doux », en quête de « tendresse », aux mains « en forme de berceau ». La figure de l'ogre fait place à celle d'un « homme-enfant » en quête d'innocence. De plus, à Kaltenborn, Tiffauges prend très au sérieux son rôle de « pourvoyeur d'aliments, de *pater nutritor* » qu'il perçoit comme « l'inversion de sa vocation ogresse ». Ainsi « l'opposition vie/mort structure le mythe de l'ogre. Qui peut donner la mort peut aussi sauver de la mort »<sup>94</sup>.

L'onomastique rend clairement compte de l'ambiguïté inhérente au personnage. Michel Tournier, en nommant ce dernier Abel Tiffauges, situe le protagoniste entre figure sacrée et figure profane. Le prénom Abel implique de se référer au texte de la *Genèse* qui met en scène le premier fratricide. Le personnage de Tournier, par son prénom, se réclame du personnage biblique qu'est Abel tel qu'il est présenté dans la *Bible de Jérusalem*

---

93 Rabelais, *La vie treshorricque du grand Gargantua*, Paris, Flammarion, 1993, p.95.

94 Arlette Bouloumié, « l'ogre », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Professeur Brunel P., Monaco, édition Le Rocher, 1988, p.1102.

<sup>1</sup> L'homme connu Eve, sa femme ; elle conçut et enfanta Caïn et elle dit : « j'ai acquis un homme de par Yahvé ». <sup>2</sup> Elle donna aussi le jour à Abel, frère de Caïn. Or Abel devint pasteur de petit bétail et Caïn cultivait le sol.

Or, le personnage du *Roi des Aulnes* invoque cet héritage abélien « Mais moi [...] je me souvenais que j'étais de la race d'Abel, le nomade, le sans-racine » (R.A., p.371). En ce sens, Tiffauges se rapproche d'Abel de par l'activité que la *Genèse* lui incombe. De plus, Tiffauges, dans ses *Ecrits Sinistres*, rapporte les propos du Professor Doktor Blättchen exposant l'idéologie nazie qui entre en parallèle avec la figure de Caïn. En effet, il explique que « l'hitlérisme âprement enraciné dans la vieille terre allemande, [est une] doctrine d'agriculteurs et de sédentaires » (R.A., p.370) et il justifie le génocide par ces mots « [...] nous ne devons pas craindre de verser le sang. *Blut und Boden*. Les deux se tiennent. Le sang vient de la terre, et y retourne. La terre doit être arrosée de sang, elle l'appelle, elle le veut. Il la bénit et la féconde ! » (R.A., p.371). La référence au fratricide est explicite, nous retrouvons un champ lexical proche de celui de la *Genèse*. Néanmoins, Blättchen offre une vision effrayante de cette terre se nourrissant de ce qu'elle a engendré. Caïn, puni par Dieu pour avoir versé le sang de son frère, est banni du sol fertile et est condamné à errer, au contraire, l'idéologie nazie prône la nécessité de faire couler le sang, de ceux jugés différents ou inférieurs, pour nourrir le vampirisme de cette terre-mère. Cécile Hussherr précise dans son étude sur *Caïn et Abel dans la littérature* :

Souillé par le péché originel, le sol l'est à nouveau par le sang d'Abel. Adam fut tiré de la poussière et son fils mort y retourne. Mais le sang versé modifie la nature du sol que travaille Caïn. Au lieu de recevoir de la main de Caïn les graines qui l'ensemencent, la terre a reçu du sang. Il la rendra stérile. [...] Caïn sera donc un errant, *nad*, sur la terre.<sup>95</sup>

Dans le récit biblique, le meurtre de Caïn entraîne la stérilité de la terre à l'inverse des exterminations nazies qui se justifient d'une terre friande de crimes et de sang. Ainsi, le mythe de Caïn et Abel divise les différents protagonistes, si Tiffauges se réclame d'une essence abélienne, l'Allemagne nazie, sous les traits du Docteur Blättchen, se rapproche de la figure de Caïn tout en la détournant pour justifier ses actes.

Toutefois, l'ambiguïté de la figure tiffaugienne se retrouve au cœur même du récit biblique de la rivalité fraternelle. Le personnage de Michel Tournier peut-être à son tour rapproché de la figure caïnique car Tiffauges se présente également comme un éternel errant. Tout comme Caïn, dont la punition divine le condamne à vivre comme un « errant parcourant la terre », Tiffauges décrie la vie de sédentaire et se revendique Abel parmi les Caïn : « Et moi,

---

95 Cécile Hussherr, *L'ange et la bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, éditions du Cerf, 2005, p.26.

caché parmi les assis, faux sédentaire, faux bien-pensant, je ne bouge pas certes, mais j'entretiens et je répare cet instrument par excellence de la migration, l'automobile » (R.A., p.51). S'il se contente, dans un premier temps, de réparer des automobiles, il ne cessera de ressentir la nécessité de voyager, de quitter la France et de migrer vers l'Allemagne afin de pouvoir révéler sa nature ogresse.

Comme le prénom de Tiffauges révèle l'ambiguïté du personnage, son patronyme atteste d'un héritage moins ambivalent. En effet, le nom du héros du *Roi des Aulnes* évoque le château du puissant seigneur Gilles de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc puis tueur d'enfants. Si le Maréchal se refuse à donner sa vie et son âme au diable, il s'engage à sacrifier la vie d'innocents pour le satisfaire. Huysmans l'explique dans son texte *Gilles de Rais*, « de 1432 à 1440 [...] tous les enfants disparaissent »<sup>96</sup>. Toutefois, le Maréchal est aidé dans ses rapt, notamment par une vieille femme, Perrine Martin, qui erre « vêtue de gris » et qui accoste les enfants, « son parler est si séduisant, sa figure [...] est si habile que tous la suivent jusqu'aux lisères du bois ». Huysmans ajoute que le peuple est épouvanté par « cette pourvoyeuse de chair, cette ogresse »<sup>97</sup>. Michel Tournier n'utilise pas uniquement le nom du château de Gilles de Rais mais il attribue à son personnage central des caractéristiques propres aux tortionnaires du XV<sup>ème</sup> siècle. Tout comme Perrine Martin, Tiffauges, dans un avertissement aux mères des régions de Gelhenburg, Sensburg, Lötzen et Lyck, est qualifié d'ogre de Kaltenborn qui s'empare des enfants, soit par la menace, soit par des « promesses ». C'est accompagné de son cheval Barbe-bleue, qui n'est pas sans rappeler la légende rattachée à Gilles de Rais, qu'il n'a de cesse « de battre toute la région à la recherche de jeunes recrues dignes de la napola » (R.A., p.376).

Toutefois, l'héritage de Tiffauges est bien plus vaste. S'il se réclame d'une origine immémoriale qui est celle de l'ogre, il est également imprégné de tout un patrimoine légendaire. En effet, Tiffauges s'assimile dans un premier temps au « Roi des Aulnes », l'ogre germanique de la ballade de Goethe – confondu avec la légende historique de Gilles de Rais – la face maligne du personnage avant de devenir, par une inversion bénigne, Saint Christophe, le sauveur qui protège les voyageurs contre le trépas.

Le paratexte du roman indique clairement l'orientation que celui-ci va prendre. Le titre choisi par Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, suggère un horizon d'attente qui veut que « toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment »<sup>98</sup>. Or, en choisissant d'attribuer à

96 Joris-Karl Huysmans, *La magie en Poitou, Gilles de Rais*, Paris, éditions mille et une nuits, 2007, p.24.

97 Joris-Karl Huysmans, *Op.cit.* pp.24-25.

98 Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p.13.

son roman la traduction du titre de la ballade de Goethe « Erlkönig », l'auteur oriente les attentes des lecteurs en les plongeant d'emblée dans l'univers imaginaire et effrayant que suscite le poème germanique. Le titre se présente donc comme un titre littéral, étant donné que le Roi des Aulnes est réactualisée à travers le personnage de Tiffauges. L'image de ce ravisseur d'enfant jalonne tout le roman, du paratexte à l'intertexte. En effet, Michel Tournier place en notes annexes sa traduction personnelle du poème de Goethe d'où est issu l'épigraphe du dernier chapitre « Veux, fin jeune garçon, -tu venir avec moi ? ».

L'ombre du Roi des Aulnes plane ainsi sur le roman. Il n'est donc pas étonnant de voir Tiffauges faire référence à son aïeul. En effet, la découverte d'un cadavre dans les tourbières de Walkenau plonge tous les intervenants et les observateurs de cette exhumation sous le signe du Roi des Aulnes :

Notre ancêtre a été exhumé près d'ici, dans un petit bois d'aulnes, de la variété noire qui hante les marais. Et là je ne puis manquer de songer à Goethe, le plus grand poète de la langue allemande, et à son œuvre la plus illustre et la plus mystérieuse à la fois, cette ballade du *Roi des Aulnes*. [...] Alors je vous propose – et je proposerai à l'Académie des sciences de Berlin – que l'homme que voici entre dans les annales de la recherche archéologique sous le nom du Roi des Aulnes. (R.A., p.253)

Le champ lexical se rapporte directement à l'imaginaire relatif aux contes populaires et aux ogres qui s'y rattachent à travers le « bois », « noire », « hante », « les marais ». Ces deux marginaux concentrent en eux la même essence propre à terrifier les enfants.

Il est important de souligner que derrière le personnage de la ballade de Goethe se cache une présence féminine, éludée par une erreur de traduction que l'on accorde communément à Herder. Jean Bellemin-Noël replace le « Erlkönig » dans son contexte linguistique et remarque que « le protagoniste éponyme de cette angoissante aventure enfantine était la métamorphose inattendue, et inexplicée par les érudits, littéraires ou folkloristes, d'un personnage féminin primitivement nommé la “Reine des Elfes” »<sup>99</sup>. Il explique que les philologues ont repéré une suite de confusions qui affectent des termes du vocabulaire de la légende populaire et qui se situent entre l'archaïque fond scandinave et des réfections germaniques de l'époque médiévale. En somme, la source du titre de la ballade de Goethe serait issue du danois « *Ellerkone* » qui signifie « Dame des Elfes ». Le terme danois *eller*, signifiant l'elfe, a abouti à l'allemand *eler/erle* désignant l'aulne. Cette transformation est idéale pour rendre compte de l'atmosphère que Goethe a voulu pour sa ballade. En effet, l'aulne représente l'arbre noir et maléfique des

---

<sup>99</sup> Jean Bellemin-Noël, « Roi des Aulnes » ou « Reine des Elfes », *Poétique*, Seuil, septembre 1987, n°71, p.261.

eaux mortes. De plus, cette nouvelle origine recèle un personnage tout aussi effrayant que celui du poète allemand. En effet, cette « Reine des airs et des eaux » se présente comme l'avatar nordique de la figure de la mère sous son aspect terrifiant. Elle revêt ainsi les attributs de la mère-castratrice venue capturer des êtres phallophores. L'évolution linguistique rend compte d'un inconstant qui veut que l'enfant, l'innocent, soit la proie du désir des adultes, tout comme les Jungmannen sont des proies pour Tiffauges ou pour Hitler.

C'est l'omniprésence de l'inversion qui régit le monde tiffaugien, elle opère un renversement des valeurs qui passe par la lecture incessante des signes et qui pousse le protagoniste tantôt du côté du Roi des Aulnes, tantôt vers celui de saint Christophe. Cette orientation antagoniste implique deux autres notions contradictoires qui structurent tout le parcours de Tiffauges : le rapt et la phorie.

## **2. Tiffauges ou l'accomplissement des inversions**

### **2.1. Les inversions et le phorie**

Michel Tournier emploie fréquemment le concept d'inversion bénigne et maligne. Cette structure lui permet d'aborder et d'interpréter des événements des plus tragiques tels la seconde guerre mondiale et le nazisme. Par le biais de l'inversion, l'auteur raconte l'histoire d'une métamorphose décrite tantôt comme une conversion, tantôt comme une perversion. Michel Tournier explique le principe de l'inversion bénigne et maligne comme étant « cette mystérieuse opération qui, sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte, retourne sa valeur, met du plus où il y a du moins, et du moins où il y a du plus »<sup>100</sup>. Le renversement opéré est donc d'un ordre spirituel qui influe sur le « même », il s'agit d'un renversement de valeurs. Un concept qui trouve son modèle dans le miroir du diable illustré par *La Reine des neiges* d'Andersen qui a fortement séduit Michel Tournier : « le Diable a fait un miroir. Déformant bien entendu. Pire que cela : inversant. Tout ce qui s'y reflète de beau devient hideux. Tout ce qui y paraît de mauvais semble irrésistiblement séduisant »<sup>101</sup>. Le miroir est donc à associer à l'inversion et à l'enfer. Celui-ci permet des oppositions : celle du monde du Diable où tout est à l'envers, à l'inverse au monde de Dieu où tout est à l'endroit. En ce sens, l'inversion provoquée par le miroir évoque l'inversion diabolique, le reflet inversé d'un monde divin.

---

100 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.122.

101 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.47.

L'univers tournérien illustre l'intrusion du diabolique dans un monde où l'homme a été créé à l'image de Dieu. Des interventions que Tiffauges dénonce :

C'est pourquoi l'homme le plus criminel d'une nation est celui qui occupe la position la plus élevée dans la hiérarchie politique : le Président de la République et, après lui, les ministres, et après eux tous les dignitaires du corps social, magistrats, généraux, prélats, tous serviteurs de Mammon. (R.A., p.104)

Tiffauges, en lecteur acharné des signes, vise à mettre en évidence le dépassement des apparences car pour lui, « l'inversion bénigne [...] consiste à rétablir le sens des valeurs que l'inversion maligne a précédemment retourné » (R.A., p.106).

Le thème de la phorie est le sujet principal du *Roi des Aulnes*. C'est par cette phorie que Tiffauges fait l'expérience des deux tendances qui régissent le monde en miroir. En effet, ce thème permet d'illustrer la proximité existante entre saint Christophe et le Roi des Aulnes, qui ne se trouve être qu'un autre double de l'ogre et de Gilles de Rais. La réversibilité de la phorie implique la distinction de deux modèles : la « phorie blanche » et la « phorie noire ». Saint-Christophe étant l'incarnation de la « phorie blanche », il porte sur ses épaules le Christ et le sauve d'une mort certaine. A l'opposé, le Roi des Aulnes se présente comme un « emporteur et [un] assassin d'enfant »<sup>102</sup>. Ici se concentre « tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouvent dans cette ambiguïté. Servir et asservir, aimer et tuer »<sup>103</sup>.

Tiffauges, dès l'incipit, est qualifié d'ogre par sa maîtresse Rachel. Mais c'est très jeune, au côté de son mentor Nestor, qu'Abel est initié à l'extase phorique. En effet, c'est lors d'un affrontement d'écoliers jouant aux cavaliers, que Nestor va découvrir le bonheur, « l'euphorie », que suscite le port d'un enfant sur ses épaules. Abel juché au sommeil de Nestor va provoquer en lui une sensation de bonheur : « Je ne savais pas, petit Fauges, que porter un enfant fût une chose si belle » (R.A., p.68). L'emploi du passé simple permet d'accentuer cette action déterminante dans la vie du protagoniste. Mais Tiffauges ne fera l'expérience de la phorie qu'adulte, en portant dans ses bras son employé blessé Jeannot :

Je soulevai dans mes bras son corps maigre et sans connaissance. C'est alors que quelque chose a fondu sur moi, d'une intolérable et déchirante douceur. J'étais sidéré par une foudroyante bénédiction tombée du ciel. [...] J'aurais pu demeurer ainsi jusqu'à la fin des temps. (R.A., p.112)

---

102 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.122.

103 *Ibid.*, 1977, p.122.

L'association des adjectifs « intolérable » et « déchirant » forment une combinaison oxymorique avec le substantif qu'ils désignent. La contradiction inhérente à cette opposition, illustrant à la fois la douleur et la douceur, introduit l'étrange sensation que ressent le personnage.

L'acte phorique revêt une dimension religieuse qui initie le parcours de Tiffauges. Une émotion qu'il rapproche de l'euphorie dont l'étymologie est révélatrice de l'expérience vécue : « il y a eu qui donne l'idée de bien, de bonheur, de joie calme et équilibrée. Et puis *phorie* qui dérive de porter. L'euphorique est celui qui se porte bien. Mais il serait encore plus littéral de dire qu'il porte simplement avec bonheur » (R.A., p.114). Une sensation déjà évoquée par Nestor lorsqu'il raconte à son ami l'histoire du baron des Adrets. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, François de Beaumont, grand chasseur, s'adonne à une perversion qu'il découvre par hasard en fixant l'un de ses officiers chuter dans un précipice. C'est alors qu'il est « paralysé par une ineffable volupté [...] hypnotisé par cette chute au ralenti. [...] ”Je ne savais pas qu'un homme qui tombe fût une chose si belle“ » (R.A., p.71). Dès lors, il va s'adonner à une chasse « aux catholiques » afin de les emprisonner en pays protestant dans le but de mettre au point « un cérémonial de chute raffiné ». C'est le baron des Adrets qui aurait découvert « l'*euphorie cadente* ». Cet homme en proie à une passion perverse se révèle être le résultat de l'inversion maligne qui l'oppose à l'acte rédempteur de saint Christophe qui porte au lieu de laisser tomber.

L'inversion maligne et bénigne, en tant que structure organisatrice du roman, place Tiffauges au centre de deux tendances l'orientant tantôt vers le bien, tantôt vers le mal.

## **2.2. Les modèles de la « phorie blanche » : la phorie salvatrice**

Michel Tournier fait appel à toute une intertextualité pour proposer à son protagoniste une palette de modèles vers lesquels il pourra se tourner. Cette intertextualité est à concevoir dans le sens restreint du terme, c'est-à-dire désignant la présence objectif d'un texte dans un autre texte. Aucune œuvre n'étant créée *ex nihilo*, le roman de Michel Tournier n'échappe pas à la règle. D'autant plus que l'auteur s'inspire explicitement d'autres textes qu'il cite, comme par exemple un extrait de *la Légende dorée* de Jacques de Voragine qui est reproduite dans les *Ecrits Sinistres* de Tiffauges au 8 mars 1938. Les héros phoriques jalonnent tout le texte et sont issus de divers récits. Nous pouvons distinguer essentiellement quatre parangons auxquels Tiffauges se réfère. Le modèle sous-jacent au destin du protagoniste est la légende biblique de saint Christophe. D'autres apparaissent ponctuellement dans le récit tel qu'Albuquerque, l'Adam androgyne porte-enfant et l'Atlas astrophore.

Saint Christophe est le modèle par excellence pour Tiffauges qui se place très tôt sous le signe du porte-Christ en intégrant, dès l'âge de dix ans, le pensionnat du collège saint Christophe de Beauvais. Dès lors, le destin du protagoniste et celui du saint sont scellés. L'histoire de ce personnage légendaire est explicitement insérée au récit et est réactualisée dans le cadre du *recitator*. Cette fonction, confiée à un bon élève, se caractérise par la lecture à haute voix de quelques pages édifiantes tirées généralement d'une vie de saint. Une fonction très prisée par les collégiens et qui a été, pour la première fois, confiée à Tiffauges. Cette lecture dévoile la filiation qui est établie entre le saint, Nestor et Abel « Mais aurais-je assez de toute ma vie pour élucider la relation profonde qui unit la légende de saint Christophe au destin de Nestor, ce destin dont je suis le dépositaire et l'exécuteur ? » (R.A., p.60). Un héritage revendiqué par le père supérieur comme l'exprime ses prédications :

Parce que vous êtes tous placés ici sous le signe de Christophe, il faut que désormais vous sachiez traverser le mal en vous abritant sous un manteau d'innocence [...] souvenez-vous toujours que vous vous appelez aussi Portenfant [...] Et alors lestés de cette charge sacrée, vous traverserez les fleuves et les tempêtes, comme aussi bien les flammes du péchés. (R.A., p.78)

Si le destin du saint est marqué par sa conversion et son dévouement envers Dieu et les autres, le récit de Christophe, le Réprouvé, dont Tiffauges fait la lecture, se présente comme un modèle plus ambigu qu'il n'apparaît d'abord. En effet, la légende du saint, telle qu'elle est représentée dans *La Légende dorée*, ne comporte aucun élément renvoyant à la figure de l'ogre, excepté sa taille gigantesque et son nom initial « le Réprouvé ». L'histoire déclamée par Tiffauges contient, quant à elle, une allusion qui associe Christophe au géant des contes populaires. En effet, dans la version de Voragine, le futur Porte-Christ refuse l'épreuve du jeûne que lui soumet l'ermite en répondant « Qu'il exige de moi autre chose, car cette chose là est au-dessus de mes forces ! ». Le récit de Tiffauges indique un remaniement : « je suis un géant et ma faim est impérieuse. Qu'il me demande autre chose parce qu'il m'est absolument impossible de jeûner » (R.A., pp.61-62). Le détournement du texte édifiant met en lumière l'ambiguïté inhérente au protagoniste qui voit, dans la figure du saint, un ogre, mais un ogre appelé à un salut possible. Et c'est en suivant les traces du saint que Tiffauges va se soumettre d'abord à l'autorité de Göring et Hitler, tout comme le Réprouvé s'est mis au service d'un roi et du diable, avant de retrouver la voie de la rédemption.

Le père supérieur rapproche la légende de saint Christophe à un récit historique mettant en scène le conquistador portugais du XV<sup>ème</sup> siècle : Alphonse d'Albuquerque. Celui-ci, menacé en mer par une tourmente, prend sur ses épaules un jeune garçon afin que « son innocence lui

servist de garant et de recommandation envers la faveur divine pour le mettre à la sauveté » (R.A., p.77). Au-delà de l'acte salvateur se détache un aspect plus contestable suggérant la conciliation de l'intérêt de l'enfant et de l'intérêt personnel : sauver l'enfant pour se sauver soi-même. Une exhortation validée par le père supérieur qui conseille aux enfants de « traverser le mal en [s'] abritant sous un manteau d'innocence » ce qui relève clairement de l'hypocrisie.

L'Adam androgyne porte-enfant se présente comme un motif récurrent dans le roman. Il voue une réelle fascination pour cet « ancêtre fabuleux, homme porte-femme devenu de surcroît porte-enfant » (R.A., p.32). Pour Abel, la chute de l'homme est contenue dans la dislocation qui « brisa en trois l'Adam originel faisant choir de l'homme la femme, puis l'enfant, créant d'un coup ces trois malheureux ». En somme, c'est l'Adam archaïque qui jouit de l'union la plus forte avec l'enfant, car c'est de lui qu'il est issu. Cette image suscite chez Tiffauges une « nostalgie atavique d'une vie surhumaine, placée par sa plénitude même au-dessus des vicissitudes du temps et du vieillissement » (R.A., p.32), il exprime ainsi sa volonté de reconquérir l'Adam d'avant sa chute. L'extase ressentie lors de la phorie se rapproche du geste originel où l'homme était fusionnel avec l'enfant. Et c'est lorsque Tiffauges, qui incarne la force animale et égarée, sauve en le portant sur ses épaules, Ephraïm, l'enfant juif incarnant l'esprit divin, qu'Abel « devient le symbole de la matière accédant à un statut spirituel, nouvelle réintégration des contraires. »<sup>104</sup>

Atlas se présente, pour Tiffauges, comme « le héros mythologique vers lequel devrait tendre [sa] vie pour trouver en lui finalement son aboutissement et son apothéose » (R.A., p.117). Le mythe, tel qu'il est rapporté par Hésiode, présente Atlas comme étant le fils du Titan Japet et de l'océanide Clyméné. Fils aîné, il est déterminé par « son cœur [qui] est inflexible »<sup>105</sup>. Selon l'auteur, Atlas était l'un des Titans ayant participé à la lutte contre Zeus. En châtement, il fut condamné à soutenir la voûte du ciel : « Atlas soutient le vaste ciel – il y est contraint par la force – sur les limites du monde, face aux Hespérides qui chantent clair, il le soutient, debout, sur sa tête et sur ses bras infatigable ». On accorde communément à Persée la métamorphose du Titan changé en pierre à la vue de la tête de la Gorgone Méduse, formant ainsi le Mont Atlas. Tiffauges contient en lui des attributs que le rapproche inexorablement du Titan. En effet, ce dernier est caractérisé par sa force et son inflexibilité tant physique qu'émotionnelle, Abel, quant à lui, se perçoit cheminant « par le monde mi-chair, mi-pierre, c'est-à-dire avec un cœur, une main droite et un sourire avenants, mais aussi en [lui] quelque chose de dur, d'impitoyable et de glacé sur

---

104 Arlette Bouloumié, *op.cit.*, 1988, p.187.

105 Hésiode, *Théogonie. Hymnes homériques*, Paris, Gallimard, 2001, p.63, (509-517).

quoi se brisera inexorablement tout humain qui s'y heurtera » (R.A., p.109). Un être « mi-chair, mi-pierre » contenant en son humanité un côté obscur et dont la fin pressentie « sera la victoire définitive de l'homme de pierre qui est en moi sur ce qui me reste de chair et de sang » (R.A., p.130). En somme, une orientation, acceptée par le protagoniste, vers les ténèbres et une métamorphose statuesque progressive. La fonction de « porteur » lie de fait Atlas et Tiffauges mais si l'on considère d'autres versions du mythe, nous pouvons soulever un héritage qui rapproche à nouveau Abel de l'ogre. Comme le souligne Pierre Grimal, certaines traditions disent qu'Atlas est le fils d'Ouranos, donc le frère de Cronos, le titan ayant dévoré ses propres enfants. Cette parenté instaure une ambiguïté qui présente Atlas, ce géant « inflexible » et « infatigable », sous les traits d'un être destiné à la cruauté. De plus, on situe la demeure possible d'Atlas chez les hyperboréens. Or, la troisième partie du *Roi des Aulnes* s'appelle « hyperborée », c'est ainsi que Tiffauges désigne la Prusse Orientale, un pays neigeux dont l'essence est froide, pure et saine. Le pays où Tiffauges va accomplir la phorie qui le rapprochera de l'Atlas uranophore et astrophore qui le fascine tant. Les deux scènes où Abel porte Ephraïm, l'enfant porte-étoile, assimilé au sceau de Salomon, se passent dans « la claire nuit hyperboréenne » avec « ses scintillements » et « ses mystères » (R.A., p.471). Abel porte une étoile hyperboréenne tout comme Atlas hyperboréen portait la voute du ciel. Tiffauges et le Titan sont donc deux figures astrophores et arborescentes : ils réussissent à allier deux éléments opposés, les pieds sur la terre et la tête dans les étoiles. Il est possible de concevoir cette filiation comme une alliance de la matière et de l'esprit. En effet, Tiffauges, en accomplissant le destin tracé par saint Christophe et en prenant sur ses épaules Ephraïm, l'incarnation de l'esprit divin, accède à un statut spirituel. En somme, cette phorie salvatrice se présente comme la victoire sur la pesanteur de la matière et permet à Tiffauges une accession à la rédemption. Cet aspect peut être comparé à la fonction de l'atlas en anatomie. Dans le corps humain, la première vertèbre cervicale, qui soutient l'ensemble du crâne, s'appelle également atlas. Elle permet donc de faire le lien entre le corps et l'esprit.

Les légendes de saint Christophe, d'Albuquerque et de l'Adam archaïque introduisent un lien fort entre l'adulte et l'enfant. Les trois modèles instaurent une proximité entre l'adulte, le géant, en proie à ses pulsions et ses faiblesses et l'enfant, le petit, révélateur d'une rédemption possible. Le protecteur devient ainsi le protégé par l'acte phorique. Une association des contraires que Tiffauges perçoit clairement :

Mes mains sont faites pour porter, justement, pour soulever, pour emporter. [...] Et pas seulement des mains, mais tout un corps, à commencer par ma taille démesurée, mon dos de portefaix, ma force herculéenne, toutes choses auxquelles répond le corps léger et petit

des enfants. Ma grandeur et leur petitesse, ce sont deux pièces parfaitement ajustées par la nature. Tout cela prévu, voulu, agencé de toute éternité, et donc vénérable, adorable. (R.A., p.430)

Les enfants sont le moteur de la phorie d'Abel. Son corps entier est destiné à porter, un acte naturel qui place l'adulte au service de l'enfant, le grand au service du petit. Toutefois, Tiffauges amalgame le fait de porter l'enfant, de l'élever, et celui de l'emporter, acte phorique qui conduit au rapt.

### **2.3. Les modèles de la « phorie noire » : la phorie maléfique**

La phorie « noire » est l'inversion maligne de la phorie « blanche ». Comme le souligne Tiffauges, la phorie maléfique consiste à emporter l'enfant, à le soustraire de son foyer maternel et à le plonger dans la mort. D'emblée, le paratexte induit le lecteur sur cette voie. En effet, le titre du roman *Le Roi des Aulnes*, faisant référence à la ballade de Goethe, implique deux thèmes principaux : le rapt d'enfant et leur mort inéluctable. De même, les épigraphes, notamment ceux des chapitres 4 et 5, extraits respectivement du *Petit Poucet* et de l'*Erlkönig* de Goethe, accentuent la voie vers laquelle les enfants, présents dans le roman.

Le rapt d'enfants est illustré dans le roman par des personnages terrifiants issus des contes et des légendes. Tiffauges se reconnaît dans des modèles inhérents à son côté obscur tels que Le Roi des Aulnes, le baron des Adrets et l'ogre des contes populaires. Le personnage de l'ogre, tout comme celui du Roi des Aulnes, se présentent, dans un premier temps, comme la représentation de séducteurs effrénés qui, tel Don Juan, recherche avec excès les plaisirs de la chair. Une caractéristique mise en lumière par Tiffauges dans ses *Ecrites Sinistres* :

Don Juan, c'est moi [...]. Mais la scène où Leporello exhibe la liste des conquêtes de son maître [...] exprime assez une volonté d'exhaustion que je ne connais que trop. A Don Juan aussi une Rachel aurait pu dire : « tu n'es pas un amant, tu es un ogre ! » Et comme j'ai des yeux pour voir et des oreilles pour entendre, j'ai bien compris l'épilogue terrible, et qu'il n'était autre que ma propre mort adaptée aux prémisses de l'affabulation. (R.A., p.129)

Si Tiffauges se rapproche du personnage emblématique qu'est Don Juan, c'est par son appétit hors norme qui les conduit tous deux à user de tous les stratagèmes possibles pour arriver à leurs fins/faims. Un engouement démesuré sanctionné par une mort inévitable qui se présente alors comme une punition d'un ordre supérieur. L'association des allitérations occlusives ([t], [b], [p]) et liquides ([r], [l]) dans la dernière phrase, suggère l'idée d'une mort brutale, perçue comme une

libération, après un parcours accompli. L'alternation de labiales, de dentales et d'uvulaires illustre la soudaineté et la violence de la fin annoncée.

C'est à travers Hitler que l'ogre séducteur est mis en valeur et qu'il prend tout son sens. Cet être supérieur qui exige « chaque année [que] la nation allemande lui offre en cadeau d'anniversaire toute une génération d'enfants » (R.A., p.317) voit se soumettre à ses exigences tout un pays et des milliers d'enfants venus pour satisfaire les folies meurtrières de leur Führer. Le système des *napolas* révèle la politique de propagande du régime nazi qui vise à enrôler les enfants, sélectionnés pour représenter la pureté de la race aryenne, et à leur faire accepter le sacrifice de leur vie. Une séduction véhiculée par un nationalisme exacerbé et la mise en place de rituels, tels que les chants ou la marche, visant à liguer et lier les enfants dans un même but.

Le spectacle de la guerre sous les traits d'un ogre féru de chair fraîche illustre la nouvelle figure du tyran tel qu'il est présenté dans le roman. Nicole Belmont instaure un lien entre ce spectacle de la peur et la maturité qu'il engendre car « c'est qu'on ne peut pas accéder à la maturité sans avoir connu la peur, c'est-à-dire sans savoir ce qu'est la mort »<sup>106</sup>. En somme, la représentation du Führer, sous les traits d'un ogre, permet à l'auteur de dépeindre l'être maléfique par excellence mais vise aussi à rendre compte du danger de la guerre et de ses techniques de séduction. Cette figuration peut se présenter comme un avertissement à visée cathartique pour la jeunesse.

Tiffauges, quant à lui, ne peut pas être considéré comme un séducteur, c'est avant tout un ogre. Il ne séduit pas sa proie, il l'enlève, comme l'indique d'ailleurs la ballade de Goethe dont la traduction est fournie par Michel Tournier :

- Je t'aime, ton beau corps me tente,  
Si tu n'es pas consentant, je te fais violence !

En effet, dans sa fonction de recruteur au sein de la *napola*, Tiffauges s'adonne à une chasse effrénée de nouveaux « spécimens »

On vit Tiffauges sur son grand cheval noir parcourir la Mazurie [...] il prospectait les écoles communales, s'entretenait avec les instituteurs, examinait les enfants, et sa tournée s'achevait par une visite aux parents qu'un mélange de promesses éclatantes et de menaces voilées manquait rarement de convertir à l'idée d'une incorporation de leur fils dans la *napola*. (R.A., pp.380-381)

Qu'il use de paroles ou de gestes, le seul but d'Abel est de rentrer à Kaltenborn avec, sous son aile, un enfant. Cet acte phorique implique la relation de supériorité de l'homme sur l'enfant. En

---

106 Nicole Belmont, *Comment on fait peur aux enfants*, Paris, Mercure de France, 1999, p.79.

effet, en exécutant ces chasses, Tiffauges rejoint la figure maléfique du Roi des Aulnes qui plonge sa proie dans un sommeil éternel. En ce sens, le chasseur est celui qui opère un passage entre la vie et la mort et de ce fait, le *pater nutritor*, entièrement voué au bien être des enfants, se métamorphose en chasseur sacrifiant ses proies.

## Deuxième partie : Des ogres chasseurs

### **I. Le chasseur et sa proie**

#### **1. La guerre, une introduction à l'univers cynégétique**

La déclaration de guerre, l'attente sur le Rhin et le voyage vers l'est ne sont que des étapes vers la découverte de l'univers cynégétique. Etre soldat à la guerre, c'est d'abord être là pour tuer. En somme, la guerre n'est que la légalisation du meurtre de ses pairs, où l'homme évolue dans un monde « qui obéit à d'autres lois que les lois ordinaires, au sein duquel le désir du chasseur domine »<sup>107</sup>. La guerre est donc avant tout une affaire de chasse à « l'homme », tous les interdits y sont levés, les jeunes gens, non seulement peuvent, mais doivent tuer. Chaque homme est dominé par une fièvre meurtrière toute axée vers l'ennemi qui se voit déshumanisé et qui est comparé à une proie attisant le désir du chasseur.

L'entrée en guerre pour Tiffauges passe par un voyage vers l'est. Claude Lévi-Strauss souligne qu'« on perçoit généralement les voyages comme un déplacement dans l'espace. C'est peu. Un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps, et dans la hiérarchie sociale »<sup>108</sup>. Or, le voyage qu'effectue le chasseur dépasse le simple déplacement : « pour lui, partir, c'est changer d'état »<sup>109</sup>. En effet, la chasse en tant qu'activité peut-être comparée à un rite de passage suscitant alors un changement d'état. Le chasseur opère, d'abord, une séparation d'avec la communauté qui l'entoure. Il modifie certaines de ses habitudes dont celle qui consiste à rompre avec ses liens sociaux ordinaires. S'en suit un temps de marge qui est celui de la quête de la proie. Le chasseur devient dès lors un marginal. Enfin, advient le temps de l'agrégation marqué par le partage de l'animal et les repas qui s'en suivent. Ces rituels sont notamment illustrés par l'application des curées dans la chasse à courre où s'instaure une sociabilité particulière entre les chasseurs. La mort que le chasseur donne le renvoie, de fait, à sa propre mort ; il sait qu'il ne peut y échapper, elle lui devient ainsi plus familière.

En pénétrant dans la forêt, le chasseur s'exclut du cercle de l'enceinte citadine et « rejoint certains lieux dont lui seul sait qu'ils sont demeurés miraculeusement intacts, la nature se

---

107 Sergio dalla Bernardina, *L'utopie de la nature, chasseurs, écologistes et touristes*, Paris, Imago, 1996, p.26.

108 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p.94.

109 Sergio dalla Bernardina, *op.cit.*, p.26.

présente à lui dans toute sa sauvage réalité primitive »<sup>110</sup>. Y pénétrer signifie changer d'identité et rejeter, pendant un temps, sa vie familiale et professionnelle pour s'adonner entièrement aux plaisirs de la chasse. Qu'il s'agisse de la guerre ou de l'activité cynégétique illustrée par Göring, l'introduction du chasseur passe par cette sorte de rite de purification consistant à laisser derrière lui tout ce qui en faisait un individu ancré dans un système social institutionnalisé. En s'agrégeant à la nature, et en s'adonnant à la chasse, l'homme éprouve la frontière anthropologique qui sépare la nature de la culture, en se plaçant expressément du côté de la nature entendu en termes d'altérité radicale « la nature vue comme antécédent, comme pôle antinomique par rapport auquel la culture est culture »<sup>111</sup>.

Le voyage, tel que l'exprime Lévi-Strauss, passe par un déplacement dans l'espace, Tiffauges quitte la France après une période d'attente sur le Rhin pour s'engouffrer en Prusse-Orientale où il va pouvoir exalter sa nature ogresse. Ce voyage passe également par une introduction à la nature. Le lieu où excelle le chasseur, qui se voit suspendu de toute dimension historique. Lorsqu'Abel franchit les portes du *Jägerhof* de Rominten, il pénètre « à l'intérieur d'un cercle féérique sous la conduite d'un magicien subalterne » (R.A., p.264) : l'Oberforstmeister, duquel il attend « une initiation fantastique ». La forêt se présente comme un lieu hors du temps et revêt une dimension mythique. C'est « l'archaïsme de la nature environnante [qui] prédispose évidemment à habiter un temps mythique »<sup>112</sup> et l'homme y apparaît comme un animal, dominé par ses pulsions, parmi les autres animaux.

Tiffauges goûte au plaisir de la chasse dès son enrôlement au sein du 18<sup>ème</sup> régiment de génie télégraphique, où très vite, il va se voir attribuer, la fonction de colombophile. Dès lors, sous la tutelle du sous-lieutenant Bertold, Tiffauges va se lancer à la recherche de nouveaux « soldats ailés ». Ces chasses passionnées ne sont que des prémisses de sa fonction de pourvoyeur d'enfant pour la napola de Kaltenborn, néanmoins, elle révèle l'engagement du protagoniste installé dans une voie qui se veut initiatique.

Le passage de l'enfance à l'état d'adolescent mâle est marqué par son émancipation du groupe familial, et plus particulièrement, des femmes de la maison, pour pouvoir accéder à une individualisation. Cette accession ne peut passer que par la rencontre de l'altérité. Daniel Fabre, étudiant « la voie des oiseaux », remarque que la proximité du garçon avec l'oiseau, qu'il

---

110 *Ibid.*, p.26.

111 Sergio dalla Bernardina, *op.cit.*, p.15.

112 Jean-Marie Privat, « L'entre-temps », *Ma Montagne*. Lectures plurielles d'une robinsonnade pour la jeunesse, Recherches Textuelles, 6, Université Paul Verlaine - Metz, 2006, p.134.

observe, dont il quête les nids et qu'il essaye de capturer, rend compte d'un passage nécessaire pour tout garçon dans la construction de son identité sexuelle. Ces quêtes qui se veulent toujours plus difficiles illustrent l'introduction de l'enfant dans l'espace sauvage et révèle un ensauvagement qui en découle « prendre à la fois possession et connaissance d'un univers naturel c'est accéder, entre soi et pour soi, à une autonomie »<sup>113</sup>. Dans un second temps, l'apprentissage de la langue des oiseaux permet au garçon d'accéder aux langages amoureux et à affirmer sa virilité.

La passion de Tiffauges pour les pigeons se traduit par un isolement qui place le protagoniste « en marge [...] de ses compagnons » (R.A. p.199). Il s'adonne à des chasses de plus en plus effrénées « poussé par l'appétit allègre de la proie inespérée » (R.A. p.199). En somme, Tiffauges emprunte tardivement « la voie des oiseaux », il y découvre la nature et l'ensauvagement suscités par la chasse. S'il ne semble pas réceptif au langage des « petits soldats ailés », il éprouve néanmoins, une certaine sensibilité au contact des oiseaux « sa gorge se nouait d'émotion tandis que sa grande main se refermait sur les petits corps palpitants dont il savait qu'il emporterait ceux qui lui plairaient ». (R.A. p.193). Mais cette expérience se voit entravée par le sacrifice de ses trois précieux petits pigeons.

C'est à Kaltenborn que Tiffauges va renouer avec cette euphorie que suscite la chasse en devenant le pourvoyeur d'enfant pour la napola après une période d'apprentissage auprès de l'ogre de Rominten, « le roi de la chasse ».

## **2. La chasse, une affaire de sang/sens**

C'est auprès de Göring, l'effroyable chasseur de venaison que Tiffauges accède à toute une connaissance relative à la chasse, à son fonctionnement et à la lecture des laissées. Le Feldmarschall est obsédé par le cerf, tout comme Abel est inconditionnellement attiré par les enfants, au point d'imposer à l'Oberforstmeister que les plus beaux et les plus nobles cerfs lui soient réservés durant les chasses, afin que lui seul puisse les abattre, de cette façon, il accède au paroxysme de sa jouissance.

Tout au long de l'œuvre, il est question de différents modes de chasse. Le cerf est traqué à l'affût ou au rabat à cause du vaste territoire du grand veneur. Toutefois, d'autres types de chasse sont mis en place, notamment la chasse à courre controversée et la battue. En ce qui concerne la

---

113 Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'homme*, 1986, volume 26, p.12.

poursuite du grand gibier, l'affût est pratiqué, dès le crépuscule, lorsque les animaux sortent des bois pour aller au gagnage. C'est une technique de chasse qui consiste, pour un chasseur, à rester caché à un endroit précis et à attendre qu'une proie passe à portée. L'intérêt de l'affût est de pouvoir prendre le temps d'identifier le sexe de l'animal, son âge et son poids approximatif dans le but d'une sélection. Le terme de « chasse à courre » désigne, quant à lui, l'acte de recherche, de poursuite et de rabattage d'un animal traqué, jusqu'à son encerclement et sa mort. Issu, notamment, d'une pratique traditionnelle en France, ce mode de chasse est marqué par un certain nombre de rituels qui en fait un spectacle impressionnant. Enfin, la battue est très ancienne et consiste à définir une parcelle de chasse. Elle est organisée entre les chasseurs à l'intérieur de celle-ci, qui débusque le gibier à l'aide de chiens, et des chasseurs postés à l'extérieur. Une fois la ligne franchie, l'animal devient la proie des fusils.

L'homme a toujours entretenu une relation particulière avec les animaux, Laurent Cervellon le souligne dans l'avant propos de son œuvre *L'animal et l'homme* :

A première vue, l'animal est à la fois comme une chose (que je peux et dois détruire pour manger, pour me soigner, pour me vêtir) et comme un substitut d'humain, qui me protège, qui me reconforte, et à qui, à l'occasion, je parle et qui semble, à l'occasion toujours, me comprendre ! <sup>114</sup>

Le lien qui unit l'animal à l'homme est complexe et dépend de l'individu. En ce qui concerne le Feldmarschall Göring, cette relation est relativement explicite. Il se situe dans une position clairement dominante, c'est un prédateur, un chasseur qui veut tirer les meilleurs cerfs. Dans cette optique, il se donne les moyens de réaliser ses exigences. En effet, l'Oberforstmeister est présent dans le but de permettre au grand veneur de chasser les cerfs d'exception en les repérant et en les conservant jusqu'à l'apogée de leur beauté. Göring cultive lui-même toutes sortes de connaissances relatives à la vénerie. Nous constatons qu'il manifeste un don particulier pour la lecture des laissées du gibier auquel il initie Tiffauges. « Cette vocation coprologique » permet d'établir un rapprochement entre l'animal et l'homme. Le chasseur s'animalise en se trouvant au plus prêt de la nature et en exprimant « l'art et l'instinct de la chasse à un degré indiscutablement supérieur » (R.A. p.285)

En parallèle, se développe toute une dimension sexuelle qui a attiré à l'acte de chasse et à la proie.

Forcer un cerf, le tuer, l'émasculer, manger sa chair, lui voler ses bois pour s'en glorifier comme d'un trophée, telle était donc la geste en cinq actes de l'ogre de Rominten, sacrificateur de l'Ange Phallophore. (RA, p.285)

---

114 Christophe Cervellon, *L'animal et l'homme*, Paris, PUF, 2004, p.1.

L'auteur transfigure l'acte de chasser en un poème épique et met l'accent sur la chute de l'animal, chute comparée à celle d'un « Ange » de par la noblesse du cerf qui se pare ainsi d'un caractère divin. La terminologie, elle-même, suscite la dimension sexuelle : « l'ogre », le chasseur s'applique à « forcer » l'animal, à « tirer le cerf » (R.A., p.267). De même, l'émasculatation dépasse le simple acte traditionnel.

Mais le grand veneur ne s'intéressait qu'aux cerfs, et c'était merveille de le voir courir pesamment de l'un à l'autre en brandissant son vouge de chasse. Il écartait les cuisses chaudes du grand corps palpitant, et y plongeait les deux mains. La droite sciait vivement, la gauche fouillait les bourses fendues et recueillait les daintiers qui ressemblaient à des œufs de chair vive d'un rose opalescent. C'est que le cerf abattu doit être émasculé sans retard, sinon la viande s'emmusque et devient impropre à la consommation, croit-on communément. (RA, p.282)

La thématique sexuelle se développe dans ce passage où le grand veneur est mis en scène fouillant les cerfs dans le but de recueillir « les daintiers » qui sont les testicules des cervidés. Tout un champ lexical se met en place autour de cette dimension qui lie le chasseur à sa proie : le « vouge » du chasseur se présente comme un substitut du sexe masculin, « il écartait les cuisses chaudes du grand corps palpitant » la bête est féminisée, « les bourses fendues » font références aux testicules arrachées qui déssexualise ainsi l'animal et le « rose opalescent » fait écho à la couleur de l'appareil génital. L'érotisation du corps du cerf fait apparaître un étonnant fantasme zoophile. L'exposition des trophées, quant à elle, permet, d'une part, de revivre à chaque instant le triomphe du face à face avec l'animal vaincu par l'homme. D'autre part, comme le souligne Sergio dalla Bernardina, « tout animal sauvage est « précieux et rare », et c'est bien cette condition qui permet son rapport électif, exclusif avec son amateur »<sup>115</sup>. La quête du trophée se présente, en quelque sorte, comme le point ultime de l'assouvissement de la proie.

La castration du cerf évoquée est un rite immémorial et incongru selon Tiffauges. Göring prend un certain plaisir à scier la chair de l'animal et à lui voler ses testicules, il y a une communion avec le sang. Les deux mains plongées dans les entrailles de sa proie, Göring ne peut que ressentir le lien avec sa nature la plus sauvage.

Bertrand Hell, dans son œuvre *Le sang noir, Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, met en évidence la notion de « Jagdfieber », la fièvre de la chasse. Il explique l'excitation que ressentent ces chasseurs en prise à cette passion, par ce concept inscrit dans le sang :

Elle est en effet perçue et décrite comme une réalité physiologique aux multiples incidences. Son caractère congénital ne fait aucun doute, et chacun, bûcheron ou cadre

---

115 Sergio dalla Bernardina, *op.cit.*, p.14.

supérieur, de partager un même avis : Es isch im Bluët (« C'est dans le sang »). Inscrite au plus profond de l'homme, cette fièvre est de nature à supplanter, par sa présence, les liens traditionnels du sang.<sup>116</sup>

Cette fièvre, que seuls les « vrais » chasseurs affirment connaître, atteint son plus haut point d'intensité en automne car, pour l'homme comme pour le cerf, cette saison est le temps de l'irruption paroxystique du flux sauvage de même essence :

Le bouillonnement humoral créé par l'enfièvrement est assimilé à la chaleur qui submerge le mâle au cours du rut. Et c'est cet échauffement cyclique qui est, à en croire les gens de chasse, la cause d'une sauvagerie débridée, les cerfs étant « comme fous » durant le brame.<sup>117</sup>

Bertrand Hell met en avant un lien qui réunit l'animal et l'homme. La chaleur, caractéristique de l'animal en rut, est comparée à l'enfièvrement qui crée, chez le chasseur, un bouillonnement du sang. Or, cette fièvre saisonnière est marquée par un état de sauvagerie. Ainsi, par le biais du flux sauvage, appelé le sang noir, le chasseur participe de cette nature dans son état le plus primitif. L'homme, sous l'influence de cette fièvre, montre des signes pathognomoniques : chaleur du corps, bouillonnement humoral et effervescence des sens mais également « fourmillements, infusion d'un don prémonitoire et sentiment d'être autre ».

Tiffauges, remarquable chasseur d'enfants, ressent en lui une sensation qui est proche de celle de l'animal. En effet, à Kaltenborn, il lui vient l'idée de remplir son matelas, son édredon et son oreiller avec les cheveux de la grande tonte des enfants. Mais durant la nuit, « l'odeur de suint [lui] est vite monté à la tête, et [l'] a jeté dans une ébriété heureuse : joie, pleurs, pleurs de joie ! » (R.A., p.436). Plus encore, l'odeur de chaque enfant déclare en lui des « sanglots convulsifs » si bien qu'il se demande « si [sa] raison n'a pas commencé à craquer dans cet excès d'émotion » (R.A., p.437) Il est donc clair que Tiffauges est animé par une « émotion » sauvage qui dépasse son entendement. L'animalisation suscitée par l'activité cynégétique atteint son paroxysme lorsqu'Abel devient lui-même animal : « je me suis levé ce matin avec des rugissements. » (R.A., p.437)

Bertrand Hell dresse un système classificatoire permettant de refléter l'équilibre présent des individus et de délimiter les différentes catégories sociales dans leur position face au Sauvage. Il montre que l'implication des chasseurs de l'équipe communale, dans l'univers

---

116 Bertrand Hell, *Le sang noir, Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994, pp.27-28.

117 Bertrand Hell, *op.cit.*, p.28

cynégétique, est mesurée, canalisée et bridée. Au contraire, les braconniers sont atteints d'une fièvre extrême, tout comme l'homme des bois, soumis au sang noir, qui se rapproche du mode de vie sauvage.

En parallèle, cet ethnologue classe la « sauvagerie des bêtes ». Les proies chassées sont révélatrices de l'état du chasseur. Plus l'animal est sauvage et noir, plus le chasseur, sous l'emprise du flux sauvage, est tenté de le pourchasser. Il met en avant l'opposition traditionnelle établie entre viandes rouges et noires et viandes blanches. Ce qui les différencie « c'est bien, comme en témoigne le discours des chasseurs, en fonction de la présence du sang, de son action sur toute chair animale que s'éclaire un tel partage. »<sup>118</sup>. Ainsi, le gibier noir regroupe des animaux tels que le sanglier et « les puants » c'est-à-dire, le blaireau, la martre ou le putois. Le gibier rouge est composé d'animaux tels que le chevreuil ou le cerf, toutefois ce dernier a une position ambivalente car en période de rut, il est considéré comme étant du gibier noir. Bertrand Hell explicite ses propos à l'aide d'un tableau, placé en annexe.

Ces notions permettent de mieux situer le chasseur qu'est Göring. Obsédé par le cerf, il privilégie le gibier rouge, voire noire. Le grand veneur passe énormément de son temps à la chasse, sa passion, et en est allé jusqu'à en faire son statut au sein du Reich. En somme, les modes de chasse sont révélateurs de sa proximité avec le sang noir. Comme nous l'avons indiqué, le grand veneur chasse surtout à l'affût et au rabat, toutefois, il participe également à de gigantesques battues. Or, ces modes de chasse sont différents, essentiellement dans le fait que l'affût se rapproche de la chasse individuelle et la battue de la chasse collective.

Dans un premier temps, il est clair que le grand veneur est un chasseur individuel et c'est en cela qu'il est comparable à un ogre. Il tue pour son plaisir : plaisir de tuer et de manger : « Il regardait, visait, tirait encore, avec des rires et des gloussements heureux. » (R.A., p.283). Il aime s'entourer de ses semblables, c'est la raison pour laquelle il se lie d'amitié avec un lion : Buby, Göring est avant tout un grand fauve.

Dans un second temps, Göring ne s'arrête pas à la chasse solitaire. Il organise et participe à de grandioses battues auxquelles se joignent les plus hautes figures du régime :

Il tenait table ouverte à Rominten, traitant fastueusement les hauts dignitaires du régime et les hommes d'Etat alliés, auxquels il faisait l'honneur de laisser tirer le cerf. Ce cerf, il l'avait choisi, auparavant, avec l'Oberförstmeister, en fonction de l'importance de l'invité, mais toujours dans une catégorie sensiblement inférieure à celle des proies royales qu'il se réservait. (R.A., p.267)

---

118 Hell Bertrand, « Le Sauvage Consommé », *Terrain*, 10, 1988, p.7

En ce sens, le grand veneur organise des chasses collectives néanmoins régies, afin qu'il puisse faire la démonstration de son excellence personnelle. Odile Vincent définit la chasse collective, en se basant sur des observations réalisées en Corse et dans les Ardennes, concernant la chasse au sanglier. Elle la définit comme étant un acte ritualisé et elle en extrait les caractéristiques suivantes : « la délimitation d'un temps et d'un espace hors du quotidien »<sup>119</sup>, la codification des actions et la référence à la coutume persistante, les normes régissant les rôles des acteurs et des actes, et la passion qui anime tout chasseur, solitaire ou en groupe.

Les battues, organisées par Göring, sont l'occasion de la réunion de « trois mille rabatteurs », « tout l'état major de Rastenburg et les grosses têtes locales [qui] seraient de la fêtes que termineraient le couronnement d'un roi de la chasse ». L'ogre met tout en place pour organiser une chasse collective grandiose néanmoins, son but ultime est d'abattre un maximum de proies et d'être couronné roi de la chasse. En définitive, Göring s'adonne à une chasse bourgeoise. Comme l'explique Jean-Claude Chamboredon :

La chasse bourgeoise se prête à la symbolisation de la puissance sociale : affirmation d'un droit sur un territoire qui ajoute à la propriété bourgeoise le prestige de la munificence aristocratique ; affirmation et ostentation de l'autorité sociale dans l'action de chasse qui se déroule toujours sur un fond de relation de service entre le chasseur et divers auxiliaires. Elle est aussi une occasion privilégiée de nouer et de resserrer de relations entre groupes différents de la bourgeoisie.<sup>120</sup>

En étant couronné roi, le grand veneur assoit son excellence à la fois dans l'activité de chasse mais également sa domination sociale qui mérite le respect de tous.

La chasse devient également une activité essentielle pour Tiffauges. La figure du cerf est déjà présente au début de l'œuvre à travers la figure d'Abel qui s'adonne au brame, le cri du cerf en période de rut. Comme il l'a été signalé précédemment, le rut est la période où le cerf est le plus dangereux et, durant cette saison, il est considéré comme étant du gibier noir. Donc Tiffauges recrée un cri qui exprime un état proche du sang noir chez le chasseur, l'expression d'un bouillonnement humoral saisonnier. Or, grâce au brame, Tiffauges est soulagé, il laisse sortir quelque chose qui est resté contenu en lui, à savoir un certain degré d'animalité. En cela, il se rapproche du noble cerf, non pas par son agilité innée mais par le fait qu'il représente l'animal de la vie à cause de l'arbre que forme ses ramures. Pour Abel, le brame « c'est comme un rot profond et prolongé qui semble monter de [ses] entrailles et qui fait longuement vibrer [son] cou.

119 Vincent Odile, « Chasse et rituel », *Terrain*, n°8, 1987, pp. 63-70.

120 Martine Segalen, *op.cit.*, p.53.

En lui s'exhale tout ennui de vivre et toute angoisse de mourir. » (RA, p.64). L'homme est/et l'animal à travers ce cri qu'est le brame. Cette définition du brame révèle également une allitération en [R] pouvant renvoyer au rejet car le brame est avant tout un rot qui permet de faire sortir, de ne pas contenir la nature ogresse d'Abel.

Lorsqu'il découvre pas à pas cette nature peu ordinaire, il s'adonne aux chasses photographiques et sonores comme il le souligne dans ses *Ecrits Sinistres*, au 10 juin 1939 : « Il est remarquable que mes chasses – photographiques ou autres – dont le gibier est forcément un individu particulier débouchent toujours pour moi sur une communauté fermée » (R.A., p.159). Ses proies sont les enfants, il se nourrit de leurs images et du contact qu'il cherche à établir avec eux. Toutefois, Abel a une façon de les considérer qui lui est propre :

L'enfant de douze ans a atteint un point d'équilibre et d'épanouissement insurpassable qui fait de lui le chef d'œuvre de la création. Il est heureux, sûr de lui, confiant dans l'univers qui l'entoure et qui lui paraît parfaitement ordonné. Il est si beau de visage et de corps que toute beauté humaine n'est que le reflet plus ou moins lointain de cet âge. Et puis, c'est la catastrophe. Toutes les hideurs de la virilité – cette crasse velue, cette teinte cadavérique des chairs adultes. (R.A., pp.132-133)

Abel aime le contact des enfants, ceux non virils, qui n'ont pas encore franchi le seuil de l'adolescence. Il accorde à cette période une dimension mystique et compare l'enfant de douze ans au « chef d'œuvre de la création ». A l'inverse, il éprouve une réelle aversion pour les adolescents, pour les adultes et pour tous comportements qui s'y rattachent. Il note dans ses *Ecrits Sinistres*, au 23 juin 1939 :

Ni tabac, ni alcool désormais. Les enfants ne fument, ni ne boivent. Si tu ne peux retrouver la fraîcheur fondamentale que par la voie prédatrice, du moins épargne-toi ces médiocres vices qui puent l'adultat. (R.A., p.165)

Ainsi, Tiffauges s'intéresse à l'enfance, « âge d'or », âge de pureté par excellence, une période marquée par l'innocence, qui n'a pas encore été empreinte de l'initiation vers l'état adulte. Mais comment pourrait-on envisager cette obsession pour les enfants ? Abel désirerait-il retrouver son état originel ? Ou plus simplement cette nourriture ne serait-elle pas la plus pure pour lui ?

En plus d'admirer les enfants, le but d'Abel est de s'en rapprocher en imitant leurs habitudes mais également en se comportant en prédateur. Il les épie, saisie leurs images, puis plus tard, il les capturera réellement en les enlevant de leur environnement familial. Il y a donc une gradation dans son activité de chasseur.

Les Jungmannen ainsi pourchassés, réduits à l'état de proies, se trouvent enrôlés dans le système cynégétique imposé par la guerre. Le conflit, annihile tous les interdits et l'homme s'y comporte à la manière des animaux prédateurs « dont il se différencie pourtant par la maîtrise de

l'art cynégétique, une *technè* qui se rattache à l'art de la guerre et, plus généralement, à l'art politique »<sup>121</sup>.

Les parties de chasse, menées par les trois ogres, sont omniprésentes et chacune d'entre elles reflètent la personnalité de son organisateur, même les Jungmannen s'y adjoignent. La pulsion, qui anime le chasseur face à sa proie, est identique à celle qui motive le guerrier ou le soldat au combat pour son pays. La figure des Jungmannen en est révélatrice. En effet, au sein de la napola, ils sont immergés dans une pratique cynégétique passive qui leur permet de réaliser un premier contact avec la mort : abattre une proie. Progressivement, ils vont manipuler des armes en vue d'exterminer l'ennemi, ils entrent donc dans une pratique active de la chasse :

A mesure qu'il parlait, les enfants voyaient s'animer une bête fabuleuse, d'une force redoutable, mais lente, bruyante, maladroite, myope et sourde, et ils la comparaient au gibier rouge et noir qu'ils avaient l'habitude de chasser. Gibier certes plus dangereux que les cerfs, mais plus facile à approcher et à abattre, une sorte de sanglier supérieur, en somme, rien de plus. Et ils riaient de plaisir en imaginant les bonnes parties de chasse qui se préparaient.<sup>122</sup>

Lorsque Raufeisen décrit le char, un des futurs ennemis des Jungmannen, les enfants voient s'animer devant leurs yeux un monstre blindé qu'ils personnifient. Pour eux, le char représente la proie ultime, le point culminant de la « bestialité des animaux ». En effet, ils ont goûté à la chasse au gibier rouge et noir et comptent bien abattre cette « bête fabuleuse ».

## **II. La chasse et ses rituels**

### **1. Le rituel de la curée**

La mise à mort de la proie est entourée, pour les chasseurs du roman, d'une dimension solennelle qui se traduit par la mise en place de rituels. L'œuvre nous présente ponctuellement certains d'entre eux et il est notamment question du rituel de la « curée froide » dans le passage qui suit.

La coutume voulait qu'en pareille occurrence une « curée froide » fût célébrée à minuit dans la cour intérieure du Jägerhof, éclairée par des braseros de bûchettes résineuses. Après avoir gaiement ripaillé, les chasseurs se réunirent donc devant les corps des trois cerfs rangés selon l'usage par ordre de grandeur. A peine le grand veneur les aperçut-il,

---

121 Descola Philippe, « Le Sauvage et le domestique », *Communications*, 76, 2004, p.33.

122 *Ibid.*, pp.458-459.

qu'il se pencha sur le plus grand, le Raufbold, dont la tête couronnée à vingt-deux pointes pesait au moins neuf kilos. Il caressa de la main les perlures qui couraient le long des bois, les pierrures des meules, les sillons visibles le long des perches. Il éprouva du bout du doigt les pointes acérées des andouillers de massacre et des surandouillers, dont la blancheur ivoirine contrastait avec le brun brûlé des merrains. Quand il se releva, toute bonne humeur s'était effacée de sa face poupine, et une moue chagrine faisait saillir sa lèvre supérieure.

- C'est exactement le type de cerf que j'aime à tirer, prononça-t-il

Mais les douze cornistes s'étaient rangés en arc de cercle, et, sur un signal de l'Oberforstmeister, ils sonnèrent l'hallali. Ce fut lui qui, tête nue, donna lecture solennelle des noms des chasseurs et des cerfs sacrifiés. Il conclut par quelques mots de remerciement et d'adieu. Les cors reprirent alors leur chant brumeux et rauque pour saluer la fin de cette journée, et Tiffauges, dissimulé dans l'ombre du cloître de bois cherchait en lui les souvenirs qu'éveillait cette musique sauvage et plaintive. (R.A., p.279)

Ce passage, rencontré à mi-parcours du roman, permet de mieux cibler l'un des rituels de chasse à courre. Il met en scène des chasseurs prestigieux reconnus pour leur volonté à tirer les meilleurs cerfs. L'extrait fait part de trois cerfs abattus ; deux d'entre eux, « un vieux dix-cors et son écuyer, un dix-cors jeunement, portant des têtes magnifiquement paumées », sont le fruit du labeur de Göring et le dernier, le « Raufbold » a été tiré par le Feldmarschall von Brauchitsch.

Le grand veneur aperçoit les cerfs et se dresse un portrait quasiment scientifique du Raufbold qui est un animal d'exception. En effet, il est signalé que c'est une « tête couronnée », or d'après du Fouilloux, qui classe les différentes têtes de grands cerfs, celle-ci est la plus belle car les andouillers sont rangés à l'extrémité du merrain en forme de couronne. Le grand veneur observe minutieusement la ramure du cerf convoitée et le regard se pose sur les différentes parties de la tête couronnée. De ce fait, le vocabulaire utilisé est spécifique à l'anatomie du cerf : « vingt-deux pointes » ; « les perlures<sup>123</sup> » ; « le long des bois » ; « les pierrures<sup>124</sup> des meules<sup>125</sup> » ; « les sillons [...] le long des perches<sup>126</sup> » ; « les andouillers<sup>127</sup> de massacre et des surandouillers<sup>128</sup> » ; « des merrains<sup>129</sup> ».

---

123 *Perlure* : Petite bosse se formant sur les andouillers du cerf.

124 *Pierrure* : Ce qui entoure la meule ou la racine du bois du cervidé et qui ressemble à de petites pierres.

125 *Meule* : Excroissance des bois apparaissant à la jonction du merrain et des pivots chez les cervidés.

126 *Perche* : Chacune des deux tiges principales des bois qui supporte les andouillers.

127 *Andouiller* : Ramification en forme de corne qui pousse sur le bois du cerf, du chevreuil et du daim et dont le nombre, s'accroissant généralement d'une unité chaque été à la repousse des bois, permet d'établir l'âge de l'animal.

128 *Surandouiller* : Andouiller plus grand que les autres, qui se trouve à la tête de quelques cerfs et qui apparaît souvent après l'empaumure, c'est-à-dire seulement lorsque le cerf à dix cors jeunement.

129 *Merrain* : Tige centrale de la ramure du cerf et des autres animaux dont la tête est ornée d'un bois.

Les dépouilles amenées au Jägerhof, toute une cérémonie funèbre se met en place en l'honneur de ces cerfs « sacrifiés ». Tout d'abord, il est nécessaire de remarquer que ces hommes ne chassent pas dans une visée alimentaire mais par plaisir. En effet, ils célèbreront la mort des cerfs « après avoir gaiement ripaillé », le rituel de la « curée froide » ne prendra place qu'après leur repas, à minuit. La consommation du gibier est une forme concrète d'appropriation totale de l'animal. François Vidron donne une explication très claire du déroulement de la curée tantôt « chaude », tantôt « froide » :

[La curée froide] a lieu le soir même de la chasse, mais parfois fort loin du lieu où le cerf a été pris, mais aussi bien le lendemain ou le surlendemain. L'emplacement de la curée a été choisi d'avance : c'est la cour d'un château, c'est la place d'une ville ou la pelouse d'une promenade. Rien n'est négligé pour la mise en scène qui a été longuement préparée à l'avance. Elle a lieu le plus souvent aux flambeaux pour en rehausser l'éclat.<sup>130</sup>

La « curée froide » est donc une occasion de partager les exploits de la chasse. La « curée chaude » est plus sommaire, les éléments constituant le rituel sont les mêmes, toutefois la cérémonie a lieu dans une clairière ou un carrefour et ce moment se partage entre le maître d'équipage, les veneurs et les valets de chiens. L'extrait présente certains éléments propres à la « curée froide » comme notamment la cérémonie éclairée à la lumière du feu, le placement des cerfs selon leur grandeur et la présence d'une fanfare qui sonne l'hallali. Néanmoins, le rituel n'est pas conforme à ce qu'il devrait être dans la chasse à courre, et ce pour deux raisons. La première réside dans le fait que rien n'indique que les cerfs aient été dépouillés selon un art très spécifique. En effet, le piqueur, à l'aide de son couteau sépare, d'abord la peau de la venaison puis partage cette dernière avec ceux qui ont aidé ou participé à la chasse. Ce qui reste du cerf, c'est-à-dire le coffre avec tous ses intérieurs, est recouvert de la peau de l'animal et porte le nom de nappe. La seconde raison est l'absence de chiens. En effet, Göring a interdit leur présence sur le terrain de chasse, or une curée est un moment destiné en partie aux chiens car les sonneries terminées, les chiens sont lâchés, se précipitent sur le coffre et font curée. Cette cérémonie est importante pour eux car elle apprend aux chiens « à goûter la voie de l'animal qu'ils doivent chasser ». Annie Bruyer<sup>131</sup> définit ce moment clé de la chasse en ces termes : « le don des viscères aux chiens est appelé "curée". Celle-ci se déroule devant les chasseurs à courre et les chasseurs à pied, debout, installés en cercle ». Si les chiens, considérés comme des valets lors des chasses à courre, ne sont pas présents, il serait intéressant de s'interroger sur l'intérêt d'avoir

---

130 François Vidron, *La chasse à courre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°610, 1965, p.56.

131 Annie Bruyer, « Les honneurs de la chasse à courre » p.201.

nommé cette scène en la caractérisant de « curée ». En somme, à qui sont destinés les viscères de l'animal ? Il semblerait que seuls les hommes ayant participé à la chasse soient présents. De ce fait, nous pourrions penser que les chasseurs se « nourriraient » symboliquement des parties les plus intimes du cerf.

Les chiens reçoivent le « coffre » encore chaud de la victime c'est-à-dire l'estomac, les intestins, le cœur, le foie et les poumons. [...] dans le contexte de la chasse, le mot « coffre » se réfère plus spécifiquement à un contenant unique qui exprimerait une idée générale comme la vie ou le souffle.<sup>132</sup>

Le coffre, représentant la vie de l'animal, est ainsi ingéré par les chasseurs. De plus, une partie du cœur du cerf est dénommée « croix de cerf » qui implique donc deux représentations : celle du cœur et celle de la croix. L'organe de vie est un siège d'émotion, de sentiment, de chagrin, qui exprime tout autant le plaisir que la souffrance morale et physique. La croix, quant à elle, suggère une référence religieuse car la crucifixion est le dernier supplice enduré par Christ pour sauver les hommes. Elle implique le renoncement et la souffrance.

La croix du cerf dans le cœur de l'animal n'est pas sans évoquer la valeur chrétienne de la souffrance. Mais, lorsque les chasseurs donnent, lors de la curée, les viscères aux chiens, ils s'emploient à se débarrasser des parts qui évoquent l'existence de la souffrance.<sup>133</sup>

Les chiens ne faisant pas curée, la souffrance de l'animal et celle du Christ est réaffirmée par l'homme, par le chasseur qui se nourrit de la vie. L'extrait pourrait être interprété comme une dénonciation de la cruauté de l'homme qui s'illustre dans l'acte de chasse. Le cerf, emblème du Christ, revêt par conséquent la figure de martyr.

La mise en scène de ce rituel funèbre, en l'honneur des cervidés sacrifiés, est importante. Cette fête est clairement coutumière, elle est « célébrée à minuit » « dans la cour intérieure du Jägerhof ». Les douze cornistes sont rangés en arc de cercle et c'est l'Oberforstmeister qui donne le signal afin d'entamer l'hallali, qui est une sonnerie de chasse à coudre annonçant que l'animal poursuivi est sur le point de se rendre ou est pris. Ce rituel prend une dimension très solennelle. La fanfare, généralement présente afin de faire retentir les « adieux », entame « [son] chant brumeux et rauque ». L'Oberforstmeister, ayant pris le rôle de maître de cérémonie, dresse la liste des participants à la chasse, celle des proies abattues et conclut « par quelques mots de remerciements et d'adieu ». Le rituel est empreint d'une certaine forme de respect, face aux cerfs

---

132 *Ibid.*, p.202.

133 *Ibid.*, p.202.

« sacrifiés », marque que l'on retrouve dans l'attitude de l'Oberforstmeister qui se tient face à l'assemblée « tête nue ».

## **2. Le cerf et/est le Christ**

Cette solennité se double d'une dimension religieuse dans l'extrait. En effet, les références au catholicisme ne sont pas anodines et demandent à être mises en lumière. D'emblée, la figure centrale de cette cérémonie est celle du cerf. Cet animal est en proie à de nombreuses interprétations symboliques. Dès le II<sup>ème</sup> siècle, le cerf est assimilé au Christ, notamment dans le *Physiologus*. Ce cervidé apparaît dans la vie des saints et plus particulièrement dans celle de saint Hubert. La légende rapporte qu'en 683, ce seigneur, âgé de vingt-huit ans, n'avait pas pu résister à sa passion, qui est la chasse, le jour du Vendredi saint. A cette occasion, il se trouva face à un magnifique cerf blanc d'une taille extraordinaire. Après une poursuite de plusieurs heures, le cerf fit face au chasseur, celui-ci vit entre ses bois l'image du Crucifié et entendit une voix qui lui fit prendre conscience de son destin. Ainsi il se convertit et devint évêque de Liège. L'image de saint Hubert, saint patron des chasseurs, est clairement présente dans le roman. Cette figure y est à nouveau associée au cerf :

Une chapelle Saint-Hubert et un cerf de bronze grandeur nature dû à Richard Friese, peintre et sculpteur du Kaiser, complétaient, avec les communs du même style, la résidence impériale. (R.A., p.266)

Au sein du *Jagdhaus*, la chapelle porte le nom de saint Hubert, cette nomination marque la volonté de placer les chasseurs sous la protection du saint mais elle rappelle également l'engouement démesuré de l'homme pour la chasse. Bertrand Hell nous conforte dans cette idée en mettant en avant l'ambiguïté latente présente au sein de ce que constitue la figure de Saint Hubert

Saint Hubert, figure légendaire placée à l'entrecroisement de la rage et de la chasse, nous montre que les sociétés européennes placent, comme bien d'autres, la poursuite des bêtes de la forêt sous le signe de l'ambiguïté.<sup>134</sup>

La figure christique se retrouve dans l'adjectif « sacrifiés » associé aux cerfs. Ce choix, qui qualifie le destin des animaux, n'est pas anodin et pourrait faire référence au sacrifice du Christ mort sur la croix pour et par les hommes. Cette crucifixion peut également se retrouver dans la description de la ramure de la « tête couronnée », « dont la blancheur ivoirine contrastait

<sup>134</sup> Bertrand Hell, *op.cit.*, p.12.

avec le brun brûlé ». Trois éléments qui font référence à la mise en croix du Christ. Tout d'abord, il est question d'une « tête couronné », or comme cela a été expliqué auparavant, ce terme renvoie, dans le domaine cynégétique, au cerf le plus convoité, le plus noble. Si l'on transpose cette expression dans le domaine religieux, il est question de la couronne posée sur la tête de Jésus, juste avant son exécution « Ils le revêtir d'un manteau rouge, tressèrent une couronne avec des branches épineuses et la posèrent sur sa tête. »<sup>135</sup> D'autre part, faisant référence aux bois du cerf, le narrateur met en avant deux couleurs qui contrastent l'une avec l'autre : « la blancheur ivoirine » et « le brun brûlé ». Si l'on se place dans le contexte religieux et dans son interprétation européenne, la blancheur figure le corps du Christ contrastant avec le brun de la croix. Or, la blancheur symbolise la pureté, la vertu, et chez les Hébreux, la tunique de lin blanc représentait la pureté du Sacrificateur et la justice divine ; « le blanc, c'est aussi la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant »<sup>136</sup>. En parallèle, le brun est la couleur de la terre et renferme l'image de dégradation, de la brutalité, d'autant plus que dans ce cas, le brun est brûlé. Il y a donc une opposition entre l'idée d'élévation et celle d'avilissement. Enfin, l'extrait développe tout un vocabulaire religieux. En effet, nous retrouvons le terme « curée », qui est l'homonyme de « curé », cette insertion est suffisamment évocatrice pour renvoyer à l'idée de prêtre. De même, la cérémonie est « célébrée à minuit » tout comme la messe emblématique commémorant la venue au monde du Christ. Il est également question de « chant » et de « cloître ». En ce sens, il est possible de voir que ces termes disparates renvoient à la philosophie chrétienne et pour poursuivre, nous pourrions même y voir la réappropriation de la symbolique de certains nombres significatifs propres au catholicisme, en l'occurrence, le nombre douze et le chiffre trois. En effet, l'extrait présente « douze cornistes » qui sonnent l'hallali. Ce nombre pourrait faire référence aux douze apôtres. La présence des cornistes, dont les chants évocateurs, en l'honneur des cerfs, rythment la cérémonie, est nécessaire, voire essentielle, dans le bon déroulement du rituel. L'objet de ce rassemblement est la réunion des chasseurs devant « les corps des trois cerfs ». Le chiffre trois est particulièrement important dans la religion catholique. D'emblée, on le rattacherait aux figures centrales : celles du Père, du Fils et du Saint Esprit. Toutefois, ce chiffre est omniprésent dans la *Bible* et notamment lors la crucifixion du Christ. En effet, Jésus n'est pas le seul à être mis en croix ce jour là, deux malfaiteurs sont également crucifiés. Ainsi, l'extrait nous présente trois cerfs sacrifiés tout comme l'ont été les trois âmes le jour de la mort

---

135 *Le nouveau Testament*, Evangile de Saint Marc XXIV-15.

136 Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005, p.54.

du Christ. Mais quelle en était la raison? Jésus a été mis en croix par les juifs qui l'avait accusé de se prendre pour leur « roi ». En définitive, au centre de cette crucifixion demeure une incompréhension profonde entre deux peuples, deux religions qui n'auront de cesse d'être et de se persécuter, une persécution qui est au cœur du *Roi des Aulnes*.

Tiffauges, à la suite de ses chasses photographiques, met en place un rituel systématique. En effet, après avoir enregistré et photographié les enfants, il se nourrit des sons et images récoltés, comme le remarque Mme Eugénie Ambroise à propos des chasses régulières d'Abel :

Un jour que je revenais d'une quête particulièrement fructueuse balançant mon rollei au bout de sa courroie [...], j'ai entendu ces mots :  
-Voilà M. Tiffauges qui revient du marché avec sa provision de chair fraîche. Il va maintenant s'enfermer dans le noir pour manger tout ça. Il y a des choses qu'on ne fait pas au grand jour, pas vrai ? (R.A., p.155)

Ainsi, la chasse n'est qu'une partie de l'activité ogresse, lorsque la proie est capturée, reste le moment de la savourer. Le champ lexical de la nourriture met en avant une gradation dans l'horreur du mode alimentaire de Tiffauges mise en lumière par Mme Ambroise. De la sortie banale au « marché », Abel se transforme en cannibale avide de « chair fraîche » qui dévore sa « provision », « enfermé dans le noir ». Cette exclusion aux yeux des autres pour se nourrir met en avant l'idée que la nourriture de Tiffauges est interdite, taboue.

Toutefois, Tiffauges va atteindre un stade supérieur à Kaltenborn, où il va remplir la fonction de recruteur de nouveaux élèves pour la napola afin que l'effectif de celle-ci ne soit pas trop amoindri suite à l'ordre d'incorporation des aînés. Il se voit confier cette mission par l'Alei qui « le chargeait de battre toute la région à la recherche de jeunes recrues dignes de la napola. » (R.A., p.376)

Abel va éprouver un réel plaisir pour cette chasse aux enfants car elle va lui permettre d'exprimer sa nature ogresse. Il va ressentir le besoin de chercher les proies les plus rares, les plus difficiles à attraper, les plus nobles. En définitive, il se rapproche de Göring.

Son expérience lui avait appris que le recrutement des Jungmannen était d'autant plus difficile que le milieu social choisi était modeste. Alors que la grande bourgeoisie se pressait aux portes des napolas pour y faire admettre leurs rejetons, la prospection des familles ouvrières et paysannes – les plus prisées par la Direction de la jeunesse – se heurtait à une méfiance peureuse et hostile. (R.A., p.396)

Il va même aller jusqu'à fouiller les rives les plus reculées dans le but de trouver des « spécimens » exceptionnels. C'est ainsi qu'il va particulièrement s'attacher à Haïo et Haro, les

jumeaux-miroirs et Lothar, l'enfant aux yeux violets et aux cheveux « blancs comme neige ». Sa réputation d'excellent chasseur va se diffuser notamment auprès des mères de famille et c'est ainsi que Tiffauges devient « l'Ogre de Kaltenborn » dans un avertissement s'adressant à toutes les mères.

Il ne faut pas oublier que Tiffauges, dans sa fonction de recruteur, travaille pour un chasseur encore plus puissant : « l'ogre de Rastenburg ». Hitler n'apparaît à aucun moment dans le texte en tant que personnage, la figure de l'ogre en est une métaphore pour désigner l'engouement du Führer pour la mort de ses semblables. Sa chasse est indirecte, il n'a pas à se déplacer pour attirer ses proies. Pour satisfaire Hitler, tantôt des recruteurs, tel que Tiffauges, font en sorte que les napolas soient bien pourvues en chair fraîche, tantôt la population allemande fait offrande au Führer, pour son anniversaire, de toute une génération d'enfants.

### **III. Le chasseur et le culte alimentaire**

Le chasseur, l'ogre, est un prédateur qui doit traquer ses proies pour s'en emparer. Cette quête, tout comme le sacrifice de l'objet tant convoité, sont des étapes importantes, toutefois, l'aboutissement des chasses demeure l'aspect alimentaire. En effet, une fois la proie capturée, reste le moment de la savourer. Göring, chasseur de venaison, se délecte du gibier abattu.

Le grand veneur y mordit à pleines dents, et pendant quelques instants sa figure disparut derrière le monstrueux gigot. Puis, la bouche pleine, il le tendit au lion qui y planta ses crocs à son tour. Et ce fut un va-et-vient régulier de la pièce de vénerie entre les deux ogres qui se regardaient affectueusement en mastiquant des paquets de chair noire et musquée. (R.A., p.278)

Au moment du repas, le grand veneur est comparé à un ogre, tout comme son lion Buby qu'il nourrit. Une certaine connivence s'est installée entre ces deux prédateurs, mise en relief par l'adverbe « affectueusement », leurs regards les trahissent. Tous deux dégustent allègrement « des paquets de chair noire et musquée », cette « chair noire » permet d'établir un lien avec « la sauvagerie des bêtes » et notamment le gibier noir jugé le plus sauvage. Or, nous savons que Göring a pour repas un « demi-sanglier », il est donc clair que le grand veneur prise la viande noire. Bertrand Hell explique :

Il est également le gibier très noir dont les chasseurs redoutent particulièrement la bestialité débridée. [...] Si le sanglier parvenait à contrôler un tant soit peu sa force

sauvage, alors il dominerait et détruirait l'homme. Telle est la terrible vérité allégorique que rappelle au XIII<sup>ème</sup> siècle le célèbre *Roman de la rose*.<sup>137</sup>

Le sanglier est un animal dangereux et imprévisible pour l'homme et c'est ce danger qui attire les chasseurs les plus marqués par le flux sauvage, ils ressentent la nécessité de chasser du gibier noir. Göring, en tant que chasseur d'exception, semble être le plus marqué par le sang noir dans le roman de Michel Tournier. La commensalité qui s'est établie entre l'ogre et son double le lion place Göring du côté de l'intensément sauvage : il partage son repas avec un fauve et dévore à pleines dents une viande noire. Néanmoins, la cuisson du gigot instaure une dichotomie relative à l'opposition cru/cuit, nature/culture dégagée par Claude Lévi-Strauss.

L'œuvre présente également Tiffauges comme étant un chasseur dont le but est de subvenir aux besoins d'autrui. En ce sens, ce type de chasse est strictement alimentaire. Il en est notamment question lorsque l'Alei décide d'incomber à Abel la responsabilité d'organiser une battue « pour améliorer l'ordinaire de la napola » (R.A., p.351). Abel considère alors sa fonction au sein de l'école militaire comme étant celle d'un « *pater nutritor* » :

Il n'oubliait jamais en effet que c'était pour subvenir aux besoins des enfants qu'il travaillait, et il ressentait ce rôle de pourvoyeur d'aliments, de *pater nutritor*, comme une très savoureuse inversion de sa vocation ogresse. (R.A., p.325)

Il va jusqu'à partager ces moments de chasse avec les Jungmannen de la napola comme le montre la chasse à courre menée dans la forêt de Johannisburg. Les enfants, apprentis chasseurs, traquent le gibier avec « leurs dagues et des gourdins, plus tout un attirail de lassos et de filets » (R.A., p.398). Lors de cette chasse, les armes à feu sont proscrites, les enfants évoluent donc, dans un premier temps, dans le déroulement d'une chasse passive. L'utilisation d'objets techniques, tels que les pièges, introduisent une distance par rapport au gibier, « éloignement qui se traduit par une dilution de la responsabilité du meurtre »<sup>138</sup>. Ainsi, la chasse passive sera la première introduction au monde cynégétique et à la tuerie pour cette jeunesse condamnée.

Il est noté toutefois un fait, lors de cette chasse à Johannisburg, révélateur de la nature réellement complexe de Tiffauges. La battue des enfants était sur le point de se terminer lorsqu'Abel aperçut un dix cors et deux biches et se lança à leur poursuite, accompagné de ses onze chiens et de Barbe-Bleue, son cheval. La traque dura un moment, jusqu'à ce que l'animal

---

137 Bertrand Hell, *op.cit.*, p.67.

138 Bertrand Hell, *op.cit.*, pp.34-35.

forcé fasse face à son chasseur. Néanmoins, Tiffauges délaissa ce gibier pour un autre beaucoup plus intéressant pour lui : un enfant, Lothar, que la meute de molosses avait encerclé. « Lothar toujours rencogné dans l'arbre s'efforçait de repousser à coup de pied l'approche de Tiffauges. Enfin, le chasseur parvient à le saisir par une jambe, et l'attira à lui » (RA, p.401). Ainsi, Abel abandonne les enfants avec lesquels il était venu chasser et n'abat pas le cerf qu'il a traqué dans les bois. Son centre d'intérêt s'est focalisé sur l'enfant qu'il considère comme un gibier. Il veut en faire sa proie : l'enlever et s'en accaparer. De ce fait, Tiffauges présente deux figures ambivalentes : celle du « *pater nutritor* » et celle du pourvoyeur d'enfants : l'ogre de Kaltenborn. Ainsi, un rapprochement avec la figure de Cronos semble tout-à-fait pertinent.

Dans la mythologie grecque, Cronos, fils d'Ouranos et Gaïa, est le roi des Titans et le géniteur de trois maîtres du monde : Zeus, Hadès et Poséidon. C'est une figure importante de la religion antique. Mais Homère, dans *l'Iliade*, retrace son destin qui est des plus tortueux. D'emblée, se dessine un premier visage de Cronos qui est celui du dieu bienfaisant de l'agriculture et de la fertilité des champs. Dans un second temps, une autre facette de la divinité est mise en valeur, celle d'un dieu sombre et solitaire : l'image du père détrôné, réduit en esclavage par ses fils. Sous cette apparence funeste, il est le dieu castrateur ensanglanté, celui qui se repaît de chair crue, Hésiode le décrit même comme un dévoreur d'enfants. En cela, Tiffauges présente quelques points communs avec cette divinité. Tout comme Cronos, Abel se montre particulièrement maternel avec les enfants et les êtres vivants en général. Il s'est remarquablement bien occupé des pigeons lorsqu'il était sous les commandements du sous-lieutenant Bertold. De même à Rominten, Abel avait notamment pour fonction le transport d'aliments destinés au « nourrissage des cerfs » (R.A., p.270), fonction qu'il a remplie à nouveau à Kaltenborn dans le but de subvenir aux besoins des enfants. En cela, Tiffauges semble se présenter comme un être bienveillant, uni à ses proies potentielles par un lien de nécessité alimentaire. Or, tout comme Cronos, Abel est sombre et solitaire, seul Barbe-bleue, son « frère géant » l'accompagne partout.

Il est nécessaire de revenir sur l'évolution de la faim de l'ogre et la progression dans la satisfaction de ses désirs. Il consomme successivement le sang de Pelsenaire, il s'agit chronologiquement de sa première « consommation ogresse », il est totalement bouleversé par cette expérience de consommation-communion avec le sang de l'être aimé décrite comme une consommation érotique. S'en suit le corps de la femme, ravalée « au niveau du bifteck », pour le protagoniste aimer et manger sont profondément liés. Son alimentation se trouve ensuite toute axée autour du lait et de la viande crue qui révèle sa proximité grandissante avec la sauvagerie. L'attirance pour la viande crue révèle l'intense présence du sang noir. De même, les

émanations des corps d'enfants dont il se nourrit par leur image, les sons et les odeurs produits. Enfin, le corps d'un enfant mort, Hellmut, éveille en lui le « goût d'une chair plus marmoréenne ». L'ensemble de sa consommation alimentaire montre « l'évolution du cuit/fabriqué au cru/naturel, soit Lévi-Strauss à l'envers – belle illustration du désir de retour à la nature, et surtout l'évolution des substituts de l'enfant à celui-ci même, et des enfants vivants aux enfants morts »<sup>139</sup>. Lorsque la consommation est réelle et admise, l'objet est décrit avec des figures humaines et l'acte se présente comme une communion religieuse ou spirituelle. Quand il se voit contraint de manger ses trois pigeons sacrifiés, il a l'impression de « nourrir son âme en la faisant communier avec les seules créatures qu'il eût aimé depuis six mois » (RA p.210). Inversement, lorsque la consommation est symbolique, la description se fait réaliste, insistant sur la jouissance provoquée. Tiffauges salive à l'annonce de l'arrivée des deux jumeaux à Kaltenborn :

Une fébrilité que je connais bien s'est emparée de moi. Il s'agit d'un tremblement tétanique dont toute ma carcasse retentit, et dont ma mâchoire est le moteur principal. Je lutte autant que je peux contre cette trémulation trismique qui fait mes dents s'entrechoquer et des petits jets de salive fuser à l'intérieur de ma bouche. Je lutte par instinct, mais bientôt je m'abandonne à ce qui n'est qu'un trop grand bonheur anticipé. (R.A. p.382)

La jouissance provoquée par l'alimentation est l'illustration de l'aboutissement des chasses assidues menées par Tiffauges. Elles l'entraînent dans une sorte de frénésie inexplicable.

Le voyage vers l'est entamé par Tiffauges, lui permet d'expérimenter la frontière qui sépare la nature de la culture. En se plaçant sous l'œil bienveillant d'initiateurs tels que le sous-lieutenant Bertold, l'Oberforstmeister et Göring, Tiffauges découvre et exalte sa nature ogresse s'exprimant par le biais de chasses passionnées. Des chasses qui ne peuvent être possibles que dans ce contexte particulier qu'est la guerre où tous les interdits sont prohibés. En pénétrant en Prusse-Orientale, Abel perçoit un monde de possibles où pourrait avoir lieu son initiation.

---

139 Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction ? Sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1992, p.54.

## Troisième partie : Tiffauges ou l'expression de la liminarité

L'intérêt de cette dernière partie vise à démontrer que Tiffauges pourrait être qualifié de personnage liminaire selon la définition apportée par l'ethnocritique. La liminarité dans laquelle s'insère le protagoniste nécessite au préalable une observation du parcours initiatique de Tiffauges car la caractéristique principale d'un personnage liminaire est son implication dans la phase de marge.

### **I. Le parcours de Tiffauges, un voyage initiatique**

Michel Tournier s'attache à mettre en évidence le parcours initiatique de son protagoniste qui sera exalté en Prusse Orientale. L'auteur reconnaît lui-même l'importance de l'initiation dans son œuvre : « C'est à coup sûr le thème littéraire dont l'apparition dans une œuvre mobilise mon attention et ma sensibilité avec le plus d'urgence »<sup>140</sup>. D'emblée, il est nécessaire de définir le terme « initiation » tel qu'il est employé par les ethnologues et les ethnocriticiens :

Il s'agit de la construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états (générationnels pour le dire vite) et de statuts. Et si cette «connaissance» (de soi dans l'interaction au groupe social dans lequel on vit) peut se faire par la transmission, pédagogique, de savoirs positifs, elle résulte aussi d'un ensemble de croyances, de préceptes, de pratiques, toujours à spécifier en fonction de la culture donnée, que l'on apprend par corps plutôt que par cœur.<sup>141</sup>

Cette construction passe donc par un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui visent à introduire le novice dans une communauté humaine régie par un système de valeurs propre à une culture donnée. L'initiation de Tiffauges se présente comme un parcours marqué par le sceau de son initiateur Nestor, celui qui lui entrouvre les portes de sa nature ogresse. Dès lors, Abel s'engage dans le labyrinthe d'un monde en proie aux inversions malignes et aux dédoublements des signes, le héros va alors lutter contre la menace du chaos et remporter une victoire sur le monstre. L'auteur fait transparaître les différentes étapes nécessaires à toute initiation religieuse. L'accès au monde sacré ne peut passer que par une initiation au préalable. Comme l'explique

---

140 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.47.

141 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.16.

Arnold van Gennep, « la vie individuelle quelque soit le type de société, consiste à passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre »<sup>142</sup>. Il distingue trois stades équivalents : celui de la séparation, celui de l'attente ou de la marge et celui de l'agrégation. Chaque passage d'une situation à une autre, d'un monde à un autre est marqué par des séquences cérémonielles.

## **1. La France : la préparation au voyage initiatique**

### **1.1. L'héritage nestorien**

A la lumière de ces étapes marquant le parcours initiatique d'un futur initié, il est possible de concevoir *Le Roi des Aulnes* comme étant le lieu de formation de Tiffauges. Le voyage révélateur en Prusse Orientale n'aurait pu avoir lieu sans l'intervention de Nestor qui se présente comme l'initiateur d'Abel. Dès lors, le collège, caractérisé par son « univers scolaire, religieux, carcéral » peut être appréhendé comme étant un lieu d'initiation qui instaure une rupture avec l'univers maternel. Le lieu d'initiation est un lieu sacré, éloigné de la vie courante, qui doit être aménagé selon des rites précis. En effet, « avant de pouvoir pénétrer dans le lieu sacré, le novice doit tout naturellement se purifier »<sup>143</sup> en se débarrassant de toutes les traces de son passé personnel. Il instaure alors une séparation qui l'éloigne des profanes. Une désagrégation qui se solde par une retraite dans la solitude et une rupture d'avec le monde des vivants. Le pensionnat recèle donc toutes les caractéristiques d'un lieu d'initiation. Placé sous le signe du saint et de l'enseignement, le collège se présente comme une étape visant à initier les enfants à la connaissance en les réunissant autour de valeurs spirituelles. Ce lieu propice à la réflexion permet au néophyte d'être prêt à recevoir l'enseignement transmis par les initiés. Or, ce ne sont pas les prêtres du collège qui vont revêtir le rôle de mentor pour le jeune Tiffauges mais son ami Nestor. Dès lors, Abel ; qui se percevait comme un être « nu et solitaire, sans famille, sans amis » (R.A., p.104) qui ne peut avoir « qu'un père et une mère putatifs, et des enfants d'adoption » (R.A., p.14), dont le père naturel ne lui manifeste qu'une « inébranlable indifférence » (R.A., p.87) ; voit en Nestor un père spirituel.

Cette rencontre capitale entre l'initiateur et le futur initié est marquée par l'épisode narrant le premier contact de Tiffauges avec le sang, lorsque celui-ci lèche la plaie ouverte de son camarade de classe Pelsenair. Cette épisode qui suscite, chez le protagoniste, « un excès de joie

---

142 Arnold Van Gennep, *op.cit.*, 1987, p.10.

143 Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p.16.

d'une insupportable violence » marque la fin de sa vie telle qu'il l'a vécue jusque là et lui ouvre les portes d'une nouvelle vision du monde. La chaîne initiatique s'exprime par l'image de la filiation spirituelle que l'on retrouve dans la métaphore de l'œuf couvé «cette main, Nestor l'a longuement tenue dans la sienne, il a couvé dans sa grande main pesante et moite mon faible poing, ce petit œuf osseux et translucide » (R.A., p. 48). Cette image permet d'évoquer l'idée d'une éclosion future, d'une re-naissance. Gilbert Durand rappelle :

Il existe dans les mythologies un redoublement parental : celui du père réel par le père mythique, l'un d'humble origine, l'autre divin et noble, l'un « faux » père, uniquement nourricier, l'autre vrai père. [...] Cette naissance renforcée amorce un processus de résurrection : le fils « deux fois » né renaîtra bien de la mort.<sup>144</sup>

Cette nouvelle naissance est marquée par le changement de nom, « attesté absolument dans toutes les cultures et initiations »<sup>145</sup>. C'est la raison pour laquelle Nestor rebaptise Abel en le nommant « Mabel » ou « Petit Fauge ».

Un lien fondamental va réunir les deux amis et va s'accentuer après la mort de Nestor. En effet, ce décès précoce va instaurer une fusion entre les deux êtres « il revit en moi, je suis Nestor » (R.A., p.175). Tout ce passe comme si l'initiateur, une fois mort, ressuscitait en Tiffauges qui, au moment de la puberté, se métamorphose : l'enfant chétif acquiert l'appétit, le gigantisme, la myopie associé au pouvoir visionnaire, l'écriture de la main gauche, le goût de l'ivresse phorique qui caractérisaient Nestor. La mort de ce dernier surgit comme un événement central dans la scolarité de Tiffauges. Souhaitant éviter un conseil de discipline, Abel fugue de l'école et retourne chez son père à Gournay. Celui-ci ne tolérant pas l'attitude de son fils, décide de le renvoyer dès le lendemain. Mais durant la nuit, Abel rêve d'une libération :

Une image s'imposait à moi avec une insistance obsédante, celle des flammes qui s'élevaient soudain autour de moi dans la chapelle. Flammes de l'enfer certes, mais aussi flammes libératrices, car si Saint-Christophe brûlait, si le monde entier brûlait, mon malheur serait lui aussi englouti. (RA, p.87)

Les allitérations en dentales et en [s] illustrent cette image infernale qui préfigure le destin tragique de Nestor, retrouvé mort asphyxié dans le sous-sol de l'école et plus exactement dans la chaufferie. Ce décès prématuré permet de qualifier cette mort de « subite » car, tout comme l'explique Louis-Vincent Thomas dans son *Anthropologie de la mort*, cette disparition est le fruit

---

144 Gilbert Durand, *op.cit.*, p.350.

145 Simone Vierne, *op.cit.*, p.48.

d'un accident, qui est « par là même exogène »<sup>146</sup>. Toutefois, les causes de cet accident demeurent mystérieuses ainsi que le suggère le texte : « On n'a jamais su ce qui s'était exactement passé » (R.A., p.89). Le décès de Nestor pourrait être le fruit d'une simple erreur de manipulation lors du rechargement de la chaudière ou la réalisation rêvée de la libération de Tiffauges. Cette mort violente et suspecte se présente donc comme une « mauvaise mort ». L'accident empêche l'accomplissement des normes prévues et, par définition, elle est « essentiellement anomique, dispensatrice d'impureté et de désordre »<sup>147</sup>. Elle concerne les individus ayant commis une faute grave mais également « ceux socialement dangereux ou mal intégrés ou trop singularisés ». Cette mauvaise mort peut alors expliquer la « revenance » du défunt dans le monde des vivants :

Les âmes viennent alors visiter les vivants pour témoigner du désastre, réclamer leur dû et pouvoir reposer en paix ; en fonction des réponses de ces derniers, on trouve dans les récits et légendes deux catégories de revenants, les morts reconnaissants et les morts malveillants.<sup>148</sup>

Nestor continue d'accompagner Tiffauges tout au long de son parcours mais cesse peu à peu et disparaît, considérant sa présence inutile « et ce sera bien ainsi » (R.A., p.54).

Nestor se présente comme un être hors norme, exclu de la société. Son destin et sa mort, particulièrement horrible, amène à s'interroger sur la signification possible de ces circonstances. Très peu d'indices sont fournis, Nestor a été retrouvé dans la « chaufferie », mort « asphyxié » après que le feu a « longtemps couvé dans la cave ». Pour Tiffauges, le feu est « symbole de pureté et symbole de l'enfer » (R.A., p.108). Cette ambiguïté se retrouve dans les propos de Louis-Vincent Thomas s'appliquant à la symbolique de la mort :

Symbole du feu, élément très ambivalent en tant que médiateur onirique, à la fois dévorant (les cendres qu'il laisse sont ses propres excréments), donc destructeur par excellence (le feu tue, le feu punit, sur le bûcher ou en enfer) et purificateur (il brûle les ordures et les cadavres, il libère l'âme, principe immortel, de son enveloppe charnelle dans l'incinération ; il métamorphose l'homme du purgatoire en créature de dieu).<sup>149</sup>

La mort par le feu induit donc une double interprétation : tantôt une purification, tantôt une destruction, un rapprochement au chaos, aux flammes de l'enfer et le champ lexical du texte le

---

146 Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p.186.

147 *Ibid*, 1975, pp. 192-193.

148 Marie Scarpa, *op.cit.*, 2000, p.228.

149 Louis-Vincent Thomas, *Op.cit.*, 1975, pp.465-466.

confirme : « sinistre », « sous-sols », « un indescriptible désordre », « ce capharnaüm », « cratère charbonneux ouvert dans le plancher », « comme un volcan », « le châtiment qui venait de frapper Saint-Christophe » et « flammes ». En ce sens, l'interprétation du passage de la mort de Nestor s'orienterait plus vers une condamnation, une punition divine qu'une purification. Néanmoins, il ne faut pas oublier que cette mort physique n'empêche pas la présence de Nestor au côté de Tiffauges et peut être perçue comme une libération. Cet être « demeuré », « attardé », « installé à demeure dans l'enfance », « né au collège » était condamné à y rester. Et c'est par la mort que Nestor se libère de cet enfermement et rejoint un statut privilégié lui permettant d'intervenir dans le monde des vivants. L'initiateur se métamorphose en double, dans le sens où « il accompagne le vivant dans toute son existence, il le *double*, et ce dernier le sent, le connaît, l'entend, le voit, selon une expérience quotidienne et quotinocturne »<sup>150</sup>. Manifestations relatées par Tiffauges adulte qui perçoit des interventions de son défunt ami. L'exemple le plus farcesque est celui relatant l'épisode du billet de loterie. Tiffauges, voulant mettre toutes les chances de son côté a prononcé une courte prière à Nestor afin que celui-ci intervienne favorablement « Nestor, pour une fois ? ». Ce dernier lui a répondu en offrant à Abel les numéros gagnants mais dans le sens inverse.

L'alliance entre le corps de Tiffauges et l'esprit de son fidèle ami amène à réévaluer le système dans lequel les deux personnages évoluent. En effet, les trois religions monothéistes évoquent une vie après la mort, la résurrection est alors le retour de l'esprit dans un corps, mais non pas dans le corps corruptible d'avant la mort, mais dans un corps incorruptible appelé « corps de gloire ». Van der Leeuw ajoute que « la mort n'est qu'un passage comme un autre et le défunt n'est pas un individu rayé des rôles. Il est tout au plus quelqu'un qui revient et, en règle générale, quelqu'un qui est présent. »<sup>151</sup>. La mort n'est donc pas une fin mais permet au défunt de revenir de façon sublimée. De plus, selon Robert Hertz, « les ancêtres, du moins certains d'entre eux, présentaient l'apparence de l'animal », « chez les Bororo, chaque individu est censé devenir après sa mort un animal déterminé »<sup>152</sup>. Si Nestor suit ce chemin tracé par les ancêtres et s'y agrège, il ne serait pas étonnant de pouvoir déceler en Barbe-bleue, le cheval de Tiffauges qui n'est « qu'un autre lui-même », une essence nestorienne.

Enfin, la mort de Nestor pourrait être considérée comme une mort symbolique pour Tiffauges. Si l'on accepte le fait que la mort physique de Nestor libère son esprit qui s'adjoint à

---

150 Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p.164.

151 Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, Payot, 1995, p.207.

152 Robert Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1970, p.60.

son protégé. En somme, Tiffauges meurt pour renaître différent. Cette mort symbolique peut être conçue comme étant :

La mort, dans la mesure où elle implique épreuve et voyage, purification et sublimation, peut-être considérée comme une initiation ; inversement l'initiation comporte toujours une mise à mort suivie d'une résurrection rituellement jouées et collectivement représentées. [...], l'initiation apparaît comme une institution qui permet de mourir symboliquement pour renaître, ou mieux pour naître à une sorte de plénitude<sup>153</sup>.

L'étymologie même du mot « initiation » suggère les deux idées complémentaires. L'origine latine du mot indique qu'il s'agit d'un commencement et le mot grec oriente le but de l'opération : rendre parfait « l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître »<sup>154</sup>. Pour Tiffauges, la mort n'est pas jouée mais clairement réalisée. Le décès réel et physique de Nestor se double, pour Abel, d'une dimension symbolique.

## **1.2. Vers la libération**

La préparation en France est placée sous le signe de l'enfermement, une captivité dépassée qui permettra à Tiffauges de se libérer et d'exalter sa nature ogresse en Prusse Orientale. Durant son enfance, Nestor s'est présenté comme un accompagnateur lui ayant entrouvert les portes de son destin marqué par l'extase phorique. Une période caractérisée par la claustration ayant pris forme dès le collège en tant que pensionnaire dans l'internat, puis dans sa vie de sédentaire et enfin dans l'enfermement carcéral. Trois barrières qui, une fois franchies, ouvriront le chemin de la libération. Nous avons vu précédemment que Tiffauges emprunte la voie de l'initiation au côté de Nestor qui le place comme son héritier spirituel. Il s'affranchit ainsi de ses pairs et se voit détenteur d'un pouvoir extraordinaire lui permettant de ressentir la présence du mort. Installé dans sa vie de sédentaire en tant que propriétaire du garage du Ballon à Paris, il éprouve la nécessité de s'émanciper de cette existence vécue « en homme éteint, en somnambule, rêvant sans cesse d'un éveil, d'une rupture qui me libèrera et me permettra d'être enfin moi-même » (R.A., p.94). A la fois héritier de Caïn et d'Abel, cette libération rêvée ne pourra prendre forme qu'en s'affranchissant de sa sédentarité. En effet, Tiffauges se sent plus proche de son héritage abélien qu'il doit affirmer. En tant que propriétaire et gérant d'un garage,

---

153 Louis-Vincent Thomas, *Op.cit.*, 1975, p.176.

154 Simone Vierne, *op.cit.*, p.7.

Abel se voit installé dans une existence qui se veut fixe. Toutefois, de par son métier, il tend à la mobilité : « Et moi, caché parmi les assis, faux sédentaire, faux bien-pensant, je ne bouge pas certes, mais j'entretiens et je répare cet instrument pas excellence de la migration, l'automobile » (R.A., p.51).

L'enfermement peut se présenter comme une étape nécessaire à l'accès à l'initiation. Il permet, en outre, au futur initié de se détourner de son passé et de demeurer attentif à tout enseignement visant à l'agréger à un nouveau groupe. L'initiation, pour Tiffauges, passe par une épreuve mutilante et sacrificielle caractérisée par sa condamnation pour viol sur la jeune Martine. Une condamnation qui le relie inexorablement à son double monstrueux Weidmann.

Poursuivant son parcours, Tiffauges adulte, suit de près une affaire relatée dans le journal : le procès de Weidmann. Par le biais de ses *Ecrits Sinistres*, Abel remarque d'étonnants points communs qui le rapprochent de l'homme aux sept cadavres. Car tout comme Tiffauges, Weidmann est fils unique, il est également né le même jour que lui, le 5 février 1908. Ils ont tous les deux le même poids et la même taille : cent dix kilos pour un mètre quatre-vingt-quatorze. Weidmann est gaucher et c'est avec la main gauche qu'il commet ses meurtres : « crimes sinistres s'il en fut ! Sinistres comme mes écrits » (R.A., p.158). L'accumulation de ces coïncidences atteindra son paroxysme le jour du rendez-vous « fatal », celui de l'exécution de Weidmann. Il découvre alors avec horreur que l'assassin est son sosie, ce qui est confirmé par Madame Eugénie Ambroise « Ma parole, on dirait votre frère ! Mais c'est vous, Monsieur Tiffauges, c'est tout à fait vous » (R.A., p.164). Au moment fatidique, celui où le couperet de la guillotine s'abaisse sur sa victime, Tiffauges « vomit de la bile ». Arlette Bouloumié voit dans cette scène d'exécution la propre exécution de Tiffauges, en tout cas à celle de son moi « sinistre ». Elle ajoute :

L'angoisse du double, chez Tiffauges, s'explique sans doute par la projection sur Weidmann, pour s'en libérer, d'un profond sentiment de culpabilité. Car si le voyage vers l'ouest de Weidmann l'a conduit au crime et à la mort sur l'échafaud en France, le voyage vers l'est de Tiffauges le conduira au sacrifice et à l'assomption finale en Prusse Orientale.<sup>155</sup>

Différentes caractéristiques rapprochent ainsi les deux personnages, néanmoins, Tiffauges se détache de l'assassin par une aspiration toute autre.

Dans ses *Ecrits Sinistres*, Abel consacre de longues pages à l'exécution de Weidmann alors qu'auparavant, il n'accordait que quelques paragraphes aux progrès de l'instruction et du

---

155 Arlette Bouloumié, *op.cit.*, 1988, p.140.

procès. Ce changement induit l'importance de cet évènement pour Tiffauges car, même s'il s'y rend suite aux supplications de Madame Eugénie, il sent que « quelque chose de fatal [lui] imposait ce rendez-vous ». Ces quelques pages<sup>156</sup> témoignent d'un sentiment de répugnance face à la cruauté, non pas de l'assassin, mais des concitoyens venus assister à la sentence ultime d'un meurtrier. L'auteur développe une isotopie de l'abjection face cette foule déchainée. Elle est qualifiée par : sa « complicité crapuleuse », une « foule hargneuse », un « rythme rageur », « l'infamie de ces gens » et « cette purulence humaine ». Et Tiffauges accorde à ses compagnons de voyage le primat de ce comportement grotesque. Il rabaisse donc Madame Eugénie et ses acolytes au statut de bétail voire d'insectes parasites, elles sont désignées par leur « caquet insignifiant et venimeux » et Abel y « entendai[t] le jeu de clarines de Mme Eugénie, et chaque fois [il] pouvai[t] déceler le dard empoisonné de ses propos ». Enfin, au sommet de ce flot d'exécutions se dresse Madame Eugénie, elle-même, qui « trône au-dessus de la mêlée ». L'auteur ajoute que la voix de Mme Eugénie interrompt, par ses paroles, le silence général qu'impose « l'Élévation ». Ainsi, l'exécution est rapprochée au moment sacré de l'Eucharistie. Il est tout à fait étonnant d'observer une telle comparaison entre l'exécution d'un meurtrier et la commémoration du sacrifice du Christ pour les hommes. Toutefois, si l'on considère l'eucharistie comme un acte de manducation d'un point de vue anthropophage, dans le sens où la communion eucharistique, pour les catholiques, appelle la présence réelle du Christ par la transsubstantiation du pain et du vin, les fidèles se nourriraient ainsi, au sens propre, de Jésus. Vision adoptée par Abel qui voit dans cet acte la « fraîcheur revigorante de la chair pantelante de l'Enfant Jésus sous le voile transparent de la sèche petite hostie de pain azyme » (R.A., p.178). Ainsi, Tiffauges assiste au déchaînement d'une foule venue pour s'abreuver de la mort de Weidmann et, seul Abel semble déplorer l'attitude de ces charognards.

L'auteur présente Weidmann sous les traits d'un martyr. Les gendarmes et les gardes mobiles, après avoir délimité le « quadrilatère sacré », peuvent installer la guillotine. L'entrée de Weidmann, sonnée par l'hallali, évoque une scène de sacrifice. Tout est mis en place pour opposer l'assassin en repentir et les bourreaux qui imposent l'ultime sentence. Ce « solitaire » apparaît comme la lumière au milieu de la nuit. Ainsi, lorsqu'il arrive :

Le portail de la prison s'illumine. Un groupe de petits hommes noirs en sortent, poussant devant eux un géant dont la chemise blanche met une tache lumineuse dans la pénombre. [...] Quand on le remet sur ses pieds, la lumière éclaire de plein fouet son visage blanc.

---

156 Tournier Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, pp.159-164.

L'opposition des couleurs est clairement affichée : la foule et les bourreaux sont enfouis dans la « pénombre », dans l'obscurité, alors que le meurtrier se détache et apparaît comme une « tache lumineuse » au sortir de la prison Saint-Pierre. Le nom même de cette prison suggère une référence à la *Bible* qui en fait, notamment, une figure du repentir. En effet, comme le suggère l'épisode de la Passion, Jésus annonce à Pierre qu'avant que le coq ne chante deux fois, il le reniera trois fois. Suite à cette trahison, Pierre est réhabilité et réinstauré dans la mission consistant à être un pasteur de l'Eglise. Le pardon de Jésus a permis au Saint de sacrifier sa vie pour la religion. De plus, le prénom initial du saint était Simon, le surnom Pierre lui a été donné par Jésus qui l'aurait nommé ainsi pour illustrer le fait qu'il est un fondement de son Église, tout comme le signale l'Évangile de Mathieu: « Et moi je te dis que tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ». Le saint est donc la première pierre de l'édifice spirituel de l'Eglise. Weidmann, figure du repentir ? Rien ne l'explique clairement mais des éléments du texte le suggèrent. Car, si la pierre est le fondement de la figure du saint, Weidmann en garde les vestiges. En effet, lorsqu'il apparaît devant la foule, il est perçu comme une « grande statue blême », telle une pierre qui manque d'éclat au moment de sa mort. La cruauté du meurtrier est effacée au profit de la figure d'un personnage sacré.

Enfin, derrière cette exécution se profile une dichotomie entre la justice humaine et la justice divine. Weidmann est un assassin qui a donné la mort à au moins sept personnes. La justice le condamne ainsi à la guillotine, c'est-à-dire à une mort imposée et publique. Il est donc condamné pour ses actes avec le même châtement qu'il a infligé. En ce sens, lors de l'exécution, la justice se présente comme le bourreau et le condamné comme la victime. Or, s'il l'on se réfère à la pensée religieuse, la mort est inéluctable et indissociablement liée au destin de l'homme et Dieu seul en est le maître. Toutefois, l'exécution est imposée par des hommes et la foule s'en ravit. Tiffauges condamne ce pouvoir qu'ont les hommes, et notamment celui du président de la République, Albert Lebrun :

Mais quoi qu'il en soit, y a-t-il un crime plus abominable que celui de cet homme chamarré, assis derrière son bureau monumental, libre de toute pression, qui refuse d'accomplir le petit geste qui arrêterait la perpétration de l'assassinat légal ? (R.A., p.159)

Au centre de ces interrogations demeure donc le sens de l'exécution que Tiffauges semble condamner. Michel Tournier ne s'y est pas trompé puisque Eugène Weidmann reste, dans l'histoire de la justice française, le dernier guillotiné en public, la dernière exaltation de la foule face au spectacle de la mort légale.

S'il est possible de voir dans l'exécution de Weidmann l'anéantissement de la filiation du meurtrier avec Tiffauges, la condamnation pour viol, et le séjour carcéral engendré, marquent bien une rupture avec la France qui solde le parcours du protagoniste par une humiliation. L'emprisonnement est envisagé comme une descente en enfer prenant la forme d'« une pièce exiguë, surchauffée, laide et banale comme l'enfer » (R.A., p.171) et où l'insidieuse accusatrice apparaît sous les traits d'une « diablesse ». Florence Paravy présente le lieu carcéral comme étant un entre-deux où le condamné est en situation liminale :

Ce qui caractérise le lieu carcéral, ce sont des structures spatiales et mentales absolument exceptionnelles qui placent l'individu dans ce qui apparaît souvent comme le lieu de toutes les négations : ni vie, ni mort, mais une non-vie, dans un non-lieu et un non-temps. [...] ce lieu où rien ne se passe, où la liberté d'action et de déplacement est quasiment réduite à néant, où le temps s'est figé dans le cycle infernal de la journée carcérale, éternellement identique à elle-même.<sup>157</sup>

Une période d'enfermement placée sous le signe de l'entre-deux qui permet à Tiffauges de renouer avec ses pouvoirs occultes l'ayant déjà libéré une première fois du conseil de discipline. « Mes nuits carcérales me reportent irrésistiblement aux longues heures de veille du collège Saint-Christophe. [...] Ainsi toute ma vie passée s'étale devant mes yeux fermés en panorama comme si j'étais sur le point de mourir » (R.A., p.175). Isolé dans sa cellule, il perçoit une mort imminente qui se veut initiatique impliquant une libération future. Une mort conduisant à une renaissance passant par la symbolique du feu purificateur « l'école a brûlé une deuxième fois ». C'est bien la guerre qui libère Tiffauges de son emprisonnement et qui lui permet de poursuivre l'initiation mise en place par Nestor en s'engageant dans le voyage vers l'est.

## **2. Le voyage initiatique en Prusse-Orientale**

### **2.1. Une période d'attente : le Rhin**

La guerre se présente comme une rupture libératrice pour Tiffauges. Un évènement définit comme étant une forme de rivalité entre groupes, dans laquelle la violence est orientée vers l'extérieur de la communauté. L'exercice de la guerre se présente comme un invariant<sup>158</sup> de

---

157 Florence Paravy, « Espace carcéral, espace littéraire », *Littérature et espace, Actes du XXXème Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Limoges, Pulim, 2003, pp.149-150.

158 Françoise Héritier: « Ce que j'appelle des invariants de la pensée humaine, [ce sont] des modules, des matrices en quelque sorte, formant des cadres conceptuels constitués par des associations obligées de concepts qui ne peuvent pas ne pas être faites et qui sont meublées de façon différente par les diverses cultures. Ce sont ces ensembles de significations les plus voilées, les plus enfouies qu'il nous faut saisir. Ces choses cachées fondamentales qui sont

la pensée humaine et se retrouve dans toutes les cultures. L'idée que la guerre puisse être libératrice peut sembler paradoxale, voire oxymorique, dans le sens où la guerre est particulièrement révélatrice de l'agressivité des êtres humains et est enclin à soumettre l'ennemi à l'état de prisonnier ou d'esclave. Pourtant, Michel Tournier place au centre de son roman un personnage singulier, un prisonnier trouvant « sa patrie dans l'exil et sa liberté dans la captivité » :

J'ai su très tôt que si je déversais dans un roman mes expériences, mes déceptions et mes enthousiasmes ayant l'Allemagne pour objet, le personnage principal en serait un prisonnier français en 1940, heureux de l'être, et franchissant le Rhin avec la certitude de ne jamais revenir en France.<sup>159</sup>

Grâce à la déclaration de guerre, Tiffauges rompt avec sa vie d'« homme éteint » pour s'affirmer et s'exalter en Prusse-Orientale. La captivité est précédée pour Abel de son enrôlement au sein du 18<sup>ème</sup> régiment de génie télégraphique en place sur les bords du Rhin. Ce séjour est vécu comme « une période d'attente dont la monotonie ne manquerait pas d'être rompue par des bouleversements mémorables, mais qui serait d'autant plus longue et d'autant plus aride que la renaissance qu'elle préparait serait plus triomphale » (R.A., p.184). Une période durant laquelle Abel va devenir colombophile, une aspiration qui contient à ses yeux « l'ébauche d'une vocation plus haute ». Il parcourt alors les routes d'Alsace dans une chasse effrénée à la recherche de ces « petits porte-signes ». Un lien particulier s'établit entre le protagoniste et ces « petits soldats ailés » plongeant ainsi le chasseur dans « une solitude de plus en plus farouche » (R.A., p.199) le projetant « en marge » de ses compagnons. Il se découvre rapidement une prédisposition au maniement et à la sélection des pigeons, un « art aimable et secret » demandant de « longues années d'intimité avec eux » (R.A., p.197). Une vocation qui semble innée et qui n'est pas sans rappeler celle de saint François d'Assise parlant aux oiseaux. Selon Thomas de Celano, rapportant la prédication, le saint s'adresse aux oiseaux en ces termes : « Le Seigneur vous donne la paix ! Mes frères les oiseaux, vous avez bien sujet de louer votre Créateur et de l'aimer. Il vous a donné des plumes pour vous vêtir. Il vous a doués d'ailes : à vous l'espace, le ciel, la liberté »<sup>160</sup>. La parabole s'adresse à tout être vivant et invite à voir dans la liberté des oiseaux celle de l'homme qui doit se regrouper autour du commandement résumant tous les autres

---

derrière les apparences des comportements et des mots, ce quelque chose qui fonctionne tout seul par préterition dans le moindre de nos actes et de nos engagements. »

159 Tournier Michel, *op.cit.*, 1977, p.102.

160 Claude-Henri Rocquet, *Saint François parle aux oiseaux*, Paris, éditions franciscaines, 2005, p.6.

« Aime », invitant à l'amour de Dieu et de son prochain. Tiffauges, détenteur d'un don particulier, se rapproche de ces êtres en tant qu'il aspire à la liberté. Néanmoins, à l'inverse de Saint François, Abel chasse et capture les oiseaux dans le but de les soumettre à la fonction de « soldats ailés ». En somme, l'aspiration à la paix, prônée par le saint, est renversée, sous l'influence de l'inversion maligne, à une servitude dans la guerre. Le choix de Tiffauges portant sur des petits êtres « ayant chacun une irremplaçable personnalité » (R.A., p.193) préfigure ses chasses en tant que pourvoyeur d'enfants pour la napola de Kaltenborn. En effet, il s'attache particulièrement à l'acquisition de « deux beaux pigeons couleur de feuilles mortes, parfaitement semblables » annonçant ainsi le rapt des jumeaux Haïo et Haro ; de même, le pigeon argenté « aux grands yeux violets, coiffé de plumes blanches » représente Lothar « l'enfant aux yeux mauves et aux cheveux blancs » (R.A., p.397). Envahi par l'appétit allègre de la proie inespérée, le chasseur recueille en dernier lieu un « pigeonneau à demi mort de faim et de froid » auquel il se dévoue sans défaillance. Le devenir de ces oiseaux présage celui des enfants. Alors que Haïo, Haro et Lothar se retrouvent empalés sur l'emblème de Kaltenborn, tout comme les trois pigeons embrochés, le pigeonneau noir et chétif, porteur d'un message, est libéré à la barbe des Allemands, acte préfigurant l'assomption d'Ephraïm.

Le voyage initiatique prend ouvertement forme lorsque le régiment est fait prisonnier par les allemands qui les acheminent vers l'est. « Il roulait maintenant vers le levant », « vers le lumière, *Ex Oriente Lux* » (R.A., p.216). Le voyage vers l'est illustre l'accès à la connaissance et à la sagesse. En effet, la lumière vient du levant ; *Ad Orientem* ; une lumière qui symbolise l'universalité de Dieu. Cette marche peut-être conçue également comme une conversion, « marcher vers l'Orient », c'est choisir la voie droite, celle de la rédemption. A l'inverse, « être à l'ouest » dans le langage courant, voire familier, signifie « avoir tout faux », « perdre le nord ». De ce fait, le voyage vers l'est est symbolique de la quête de Tiffauges se soldant par l'apothéose finale et son renouement avec Dieu.

En traversant le Rhin, Abel a le sentiment d'accomplir un « acte capital », une sorte de rite de passage. Si l'on se réfère aux travaux d'Arnold van Gennep, il est possible de concevoir les rites de passage en ces termes :

Soit une phase de « séparation », ou préliminaire, d'avec l'état antérieur, mais aussi d'avec le reste de la collectivité ; une phase de « marge », ou liminale, dans laquelle celui ou ceux qui font l'objet du rite sont comme en suspens entre l'avant et l'après du rite ; et une phase d'« agrégation » à l'état nouveau ou au groupe auquel le rite de passage permet de s'agréger, ou phase postliminaire.<sup>161</sup>

---

161 Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », *Communications*, n°70, 2000, p.35.

L'ethnologue propose une séquence à trois phases concernant aussi bien l'individu que le groupe. En se soumettant à l'autorité allemande, Tiffauges s'insère dans une nouvelle collectivité ce qui nécessite au préalable une purification. Avant même de pénétrer dans le camp de Moorhof, les prisonniers sont isolés et soumis « aux opérations de désinfection et de d'épouillage » vécues par le protagoniste comme un « rite purificateur » (R.A., p.216). Ils sont ainsi « promenés nus, de cour en baraquement, tondu, enduits de savon noir, douchés, puis exposés dans la misère de leur anatomie ». La tonte des cheveux révèle la suppression des actes passés, de même que le port de l'uniforme. La captivité et la purification permet de réhabiliter le géant humilié en France qui voit éclater au grand jour sa « supériorité inattendue ».

Pénétrant dans le camp, contrairement à ses compagnons de captivité qui « ne voyaient qu'inconfort dans la légèreté des baraques, hostilité dans l'enceinte, et vigilance haineuse dans les miradors »

Tiffauges se trouva renforcé dans le sentiment de liberté et de disponibilité qui l'avait saisi en descendant du train. Tout semblait avoir été fait pour que la plaine fût sans cesse immédiatement présente aux habitants du camp. [...] Les clôtures de fils de fer étaient des murs transparents. Les miradors semblaient inviter à fouiller l'horizon. (RA, p.220)

Dès lors, Abel est envouté par le paysage qui l'entoure. Il observe assidument « cet espace vierge », « cette terre noire et gorgée d'eau », « ce pays plat comme la main, apparemment ouvert et sans secret ». Un espace d'une grandeur infinie qui correspond à l'aspiration du personnage : un être hors norme dans un espace immense, sans limite. Sergio dalla Bernardina dirait « créature peu commune, installée au cœur d'un pays extraordinaire, il est la personnification même du milieu dont il est l'hôte »<sup>162</sup>. Tiffauges fusionne avec cette Prusse Orientale qu'il découvre et qu'il semble adopter d'emblée, comme s'il s'agissait d'un retour aux sources après un long séjour à l'autre bout du monde.

Face au spectacle de l'immensité, le personnage s'adonne à la rêverie, « la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini »<sup>163</sup>. L'enceinte du camp pourrait se proposer comme une entrave à la liberté du protagoniste, or comme le souligne le narrateur, les clôtures, les barbelés et les miradors disparaissent face à l'épaisseur de ce territoire vierge. Une sérénité envahit Abel qui sent « qu'une certaine sécurité

---

162 Sergio Dalla Bernardina, *op.cit.*, p.52.

163 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.168.

lui était offerte », la liberté perdue en France se voit réhabilitée en Prusse-Orientale : « l'Europe était rejetée loin derrière lui du côté du couchant, en proie à un châtement mérité » (R.A., p.220). Jonathan Krell, en étudiant l'espace dans *Le Roi des Aulnes*, rapporte des témoignages validant la représentation de la Prusse-Orientale telle qu'elle était établie en France dès le 18<sup>ème</sup> siècle. Cette région est perçue comme « ne participant ni de l'Occident ni de l'Orient, l'Europe de l'Est n'est pas civilisée, c'est une terre vague sous-développée, même barbare »<sup>164</sup>. Le comte de Ségur ayant traversé ce pays y voit « une population pauvre, esclave ; de sales villages ; des chaumières peu différentes des huttes sauvages ; tout ferait penser qu'on a reculé de dix siècles ». Le voyageur, en pénétrant sur ce territoire, semble quitter la civilisation et entrer dans un *no man's land*, à la périphérie de l'Occident et de l'Orient. Michel Tournier, ne connaissant pas la Pologne, valide cette représentation stéréotypée en faisant de la Prusse-Orientale un pays vierge, à l'état de nature, où l'action de l'homme est limitée voire inexistante dans certains recoins. C'est le cas du Canada qui apparaît à Tiffauges lors d'une de ses échappées du camp. Il découvre « au seuil d'une forêt de bouleaux [...] un autre pays sur une autre terre » auquel il accède « grâce à l'étrangeté d'[une] voie à demi souterraine » :

Il s'arrêta à la lisière du bois, ému, ébloui, et prononça un mot qui plongeait dans son plus passé, et contenait des promesses de bonheur futur : « Le Canada ! » Oui, c'était au Canada qu'il se trouvait, c'était le Canada que ce bois de bouleaux, cette clairière et cette cabane recréait en pleine Prusse-Orientale. (RA, p.230)

Un lieu qui entre en écho avec les lectures du *Piège d'or* de James Oliver Curwood que Nestor faisait à Abel et qui glorifiaient le bonheur de la solitude.

Il est possible de concevoir la hutte comme étant une cabane initiatique, séparée du monde profane, dans la solitude de la forêt et où l'initié accède par un tunnel étroit et secret. Un lieu sacré où Tiffauges « allume un grand feu », « allait sacrifier sur l'autel défécatoire » et « passait des heures en méditations rêveuses bénies par ce luxe inouï : la solitude » (R.A., p.233). De même, il est possible de concevoir le Canada en terme de lettre de marche (ou de marque) au « sens de lettre de passage d'un territoire à un autre à travers la zone neutre »<sup>165</sup>. Arnold van Gennep explique qu'autrefois les territoires ne se touchaient pas, comme c'est actuellement le cas, et qu'il demeurait une bande neutre évitant ainsi qu'un pays n'en touche un autre. Ces zones sont « ordinairement un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et

---

164 Jonathan Krell, « Et Tournier créa la Prusse Orientale », *Relire Tournier*, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2000, p.40.

165 Arnold Van Gennep, *op.cit.*, 1987, p.23.

chasser de plein droit ». Une zone neutre où le protagoniste s'adonne à la joie de la chasse en réalisant son rêve de trappeur. L'ethnologue ajoute que ce territoire isolé implique une situation spéciale pour quiconque s'y enfonce : « il flotte entre deux mondes ». Le Canada, ainsi perçu, introduit Tiffauges dans une phase de marge qui va se prolonger à Rominten et à Kaltenborn.

En poursuivant sa route, Tiffauges s'immisce au plus profond de la terre prussienne dominée par des ogres puissants. En intégrant le Jägerhof de Rominten, Abel pénètre « à l'intérieur d'un cercle féérique sous la conduite d'un magicien subalterne, reconnu cependant par les esprits du lieu » (R.A., p.264). Sous l'autorité de l'Oberforstmeister, le protagoniste découvre un autre visage de l'Allemagne, celui d'un lieu placé sous le signe de la féerie et de la chasse. La présentation de Göring sous les traits d'un ogre obnubilé par les cervidés réduit voire annihile sa fonction au sein du Reich en tant que bras droit du Führer. Mais c'est à Kaltenborn que le protagoniste se trouve au plus près de la guerre et des idées véhiculées par le régime nazi. D'emblée, la « gigantesque » forteresse hisse « sa silhouette massive et tabulaire » (R.A., p.308) recélant entre ses murs un microcosme tout axé autour de la formation de la jeunesse hitlérienne.

## **2.2. Kaltenborn et la terre prussienne**

L'auteur ajoute à la représentation stéréotypée de la Pologne, une aura de fascination mythique que suggère l'expression « la nuit des temps » et d'où sont issus l'ogre, l'Unhold, l'élan aveugle ou encore le Roi des Aulnes. Tiffauges voyage dans l'espace mais également dans le temps et voit défiler sous ses pas un foisonnement de symboles sacrés :

[Tiffauges] soupçonnait avec une angoisse voluptueuse que ce voyage le mènerait plus loin, plus profond, dans des ténèbres plus vénérables, et qu'il rejoindrait peut-être finalement la nuit immémoriale du Roi des Aulnes. (RA, p.255)

Symboles qui ne peuvent être déchiffrés que par l'initiation à la lecture des signes. Une quête qui s'étend tout au long du parcours de Tiffauges et qui s'exalte en Allemagne se dévoilant « comme une terre promise, comme le pays des essences pures » (R.A., p.243).

D'emblée, Abel voit se dessiner un pays noir et blanc. Le noir suggère la couleur de la terre, « une terre noire et grasse [...] gorgée d'eau ». Le blanc évoque la lumière, celle d'un espace s'ouvrant sur l'infini mais également celle suscitant l'illumination, la révélation divine. Dès lors, l'Allemagne rejoint la terre de la *Genèse* telle qu'elle était au commencement :

Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne

; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit.

Le territoire de la Prusse-Orientale se présente donc comme la clé de l'essence humaine d'avant la chute de l'homme. Tiffauges renoue ainsi avec l'Adam androgyne porte-enfant qu'il ne cesse de vouloir reconquérir.

Un pays noir et blanc auquel s'ajoute le rouge lorsqu'Abel pénètre dans la forteresse de Kaltenborn. Son introduction au sein de la napola entraîne une dégradation de sa perception de la « terre promise » : « le Prusse-Orientale se sentait devenir, lentement mais inexorablement, la terre maudite du Reich » (R.A., p.344). Le système nazi se présente comme l'inversion maligne de la terre originelle qu'est la Prusse-Orientale. Trois couleurs unies que le général comte Herbert von Kaltenborn expose à Tiffauges :

La terre prussienne est noire et blanche, c'est bien vu, lui dit-il. Aussi les couleurs de la Prusse-Orientale sont-elles le noir et le blanc, allusion évidente aux chevaliers teutoniques et à leur manteau blanc écartelé de noir. Mais n'oubliez pas les Porte-Glaive sans lesquels la Prusse serait demeurée froide et stérile. (RA, p.346)

L'ordre teutonique auquel se mêle l'héritage historique des chevaliers Porte-Glaive, « plus anciens et plus conquérants », illustrent l'acharnement des hommes dans le combat et dont l'emblème consiste en « trois épées rouges sur fond blanc [qui] rappelaient les deux épées des Porte-Glaive auxquelles se joignait celle des Teutoniques. La bande noire qui barrait le haut du blason ajoutait au blanc et au rouge la troisième couleur du drapeau prussien » (R.A., p.312). Le voyage de Tiffauges au plus profond de la terre prussienne révèle l'ambivalence de ce pays originel continuellement entaché par des tueries et des massacres. Une terre souillée par le sang versé qui trouve son écho dans le premier fratricide opposant Caïn, le sédentaire et Abel, le nomade. Un héritage mortifère qui est réactualisé par l'entreprise du Reich dans le cadre de la seconde guerre mondiale.

L'inversion effectuant le renversement des valeurs place le système nazi sous le signe du glaive. Ce dernier est le symbole des difficultés que l'âme peut rencontrer pour se libérer. Sous le régime du Reich, le glaive se transforme en épée représentant un combat dont le but est l'unification autour de valeurs visant à exterminer tout ce qui nuit à la société. L'entreprise nazie s'attache à anéantir par les armes et non, comme les chevaliers Porte-Glaive, à inspirer à une conversion ou une rédemption de populations jugées « païennes ». Le système nazi s'emploie donc à réactualiser et à détourner les symboles véhiculés par les chevaliers. De ce fait, la croix gammée devient « l'antithèse flagrante de la croix de Malte rayonnante de sérénité et

d'apaisement », et l'aigle prussien, tournant sa tête à *dextre*, devient « l'aigle du III<sup>ème</sup> Reich qui porte dans ses serres une couronne de feuilles de chêne où s'inscrit la croix gammée : elle a la tête tournée à *senestre*. C'est une aigle *contournée* » (R.A., p.406). Un détournement des signes condamné par le Kommandeur qui annonce la déchéance du Reich « une ère de honte et de décadence. Qui prêche par les symboles sera puni par eux ! » (R.A., p.404). Une affirmation qui rapproche le comte von Kaltenborn d'un prédicateur avertissant des dangers du retournement des signes et des idoles. Cette annonce installe les prémices d'une apocalypse en devenir.

Le parcours initiatique de Tiffauges est marqué par quatre couleurs qui dominent l'ensemble du roman : le noir et le blanc, les couleurs de la terre prussienne, associées au rouge des Porte-Glaive et le vert, qui renvoie à l'univers cynégétique. En effet, « dans le monde féodal [...] les chasseurs s'habillaient en vert »<sup>166</sup> et Göring, chasseur assidu, est « habillé de vert et botté de noir » (R.A., p.273). Ces quatre couleurs considérées isolément ne paraissent pas avoir un énorme poids dans l'œuvre. Or, si nous les associons, se dressent les silhouettes des quatre chevaliers de l'*Apocalypse*. En somme, les couleurs qui jalonnent le parcours de Tiffauges sont révélatrices de la déchéance du Reich et de la mort inéluctable du protagoniste.

### **3. L'apothéose finale**

La rédemption de Tiffauges à la fin du roman, passe par son agrégation dans la forteresse de Kaltenborn et des enseignements qu'il en a tirés. C'est au contact des Jungmannen et guidé par Ephraïm, l'enfant juif, qu'Abel trouvera le chemin du salut.

Poursuivant le parcours initiatique du personnage, son introduction dans la forteresse s'apparente à « l'engloutissement du novice par un monstre qui le “digère ” ». Il est possible de concevoir cette étape comme une mort symbolique qui se traduit par l'image du monstre, d'une matrice auquel s'attache l'idée de mort. Cela correspond à un « retour à une vie embryonnaire, pleine de promesse, mais encore proche du néant auquel il faut bien retourner si l'on veut changer totalement »<sup>167</sup>.

#### **3.1. Les Jungmannen et la mort**

---

166 Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op.cit.*, p.66.

167 Simone Vierne, *op.cit.*, p.29.

L'évolution du personnage au sein d'une Europe en conflit implique le thème central qu'est celui de la mort. En effet, la seconde guerre mondiale aura eu pour bilan un nombre de morts considérable voire innombrable tant il y a eu de victimes. Abel Tiffauges se confronte assez peu à la mort, compte tenu du contexte historique dans lequel il évolue. Pourtant, c'est très jeune qu'il va être face à cette étape inéluctable par le biais du décès de son fidèle ami Nestor. Une fois adulte, Tiffauges se voit en Eugène Weidmann, son double monstrueux condamné à la guillotine. Puis, arrive la guerre, et il faudra attendre l'engagement d'Abel dans la Napola de Kaltenborn pour qu'il se retrouve à nouveau face à des cadavres.

La structure même de la napola vise à faire des enfants de véritables hommes/guerriers. En ce sens, le parcours initiatique de ces jeunes allemands passe forcément par le lieu d'initiation qu'est la napola permettant le passage de l'état d'enfant à celui d'adolescent puis d'adulte. Arnold Van Gennep définit :

La période entre la naissance et l'entrée dans l'adolescence est marquée par de nombreuses étapes. [...] Le garçon (dès sa deuxième dentition) est extrait de la société féminine et enfantine mais il ne pénétrera dans la société adolescente que par les cérémonies d'initiations, dans celle de l'âge mûr que par les cérémonies du mariage.<sup>168</sup>

Les Jungmannen sont arrachés des mains de leur mère et sont isolés dans une enceinte. Tiffauges souligne l'adoration que vouent ces enfants aux idoles mortifères : « le spectacle des Jungmannen servant et nourrissant dans une ivresse heureuse les monstrueuses idoles d'acier et de feu qui érigent leurs gueules monumentales » (R.A., p.389) ainsi qu'à l'emblème du château représentant le courage et le combat des glorieux ancêtres. Comme dans toute initiation, les enfants se libèrent des derniers liens avec leur passé et sont donc isolés de toute présence féminine. En période de guerre, il n'est pas étonnant d'assister à un univers exclusivement masculin d'où les femmes sont proscrites ou quasiment inexistantes. Une exclusion imposant une séparation d'états entre l'homme et la femme. En effet, l'homme peut faire couler son sang, risquer sa vie, prendre celle des autres selon son libre arbitre. La femme, à l'inverse, se caractérise par l'écoulement de son sang hors de son corps et par sa capacité de donner la vie. Détentrices du pouvoir d'engendrement, il est interdit à la femme de faire couler le sang, ce qui l'exclut ainsi de la chasse, de la guerre et du maniement des armes. Un tabou isole les femmes menstruées du reste du monde :

La femme en générale, mais plus particulièrement pendant ses périodes, doit être tenue éloignée de tout ce qui concerne la chasse ; réciproquement, le chasseur doit souvent

---

168 Arnold Van Gennep, *op.cit.*, 1987, chapitre 5.

s'abstenir de rapport sexuel. [...] Tout ces gens sont dans le même rapport au sang, à un écoulement sanglant. [...] Les interdits frappent tout autant les rapports entre personnes et choses, pourvu que ces choses soient marquées du sang : ainsi les armes, qui ne doivent être touchées ni par les meurtriers, ni par les femmes indisposées ; ainsi de la viande rouge dont doivent s'abstenir également les initiés et les femmes pendant leurs périodes. Tous ces interdits prohibent donc le rapport entre des êtres qui sont pareillement liés au sang, ils prohibent le cumul d'identiques.<sup>169</sup>

En somme, toute violence s'exprime par l'archétype du sang, celui écoulé et celui s'écoulant. Or, le sang de la violence et du sexe a comme image le sang menstruel. Une grande part de la symbolique du rôle de la femme, axé sur la reproduction, repose sur le « sang féminin », à la fois ingrédient indispensable à la procréation et substance impure. Un état ambivalent qui relègue la femme au ban de la société tel que l'explique les textes saints: « Quand une femme éprouve son flux, son flux étant du sang, elle sera sept jours dans la souillure » (Lévitique XV, 3). Il n'est donc pas étonnant de ne voir évoluer que des hommes au sein d'un roman relatant les faits historiques de la seconde guerre mondiale. La seule femme présente dans cet univers éminemment masculin est Frau Emilie Netta, la *Heimmutter* de la napola de Kaltenborn, qui « avait la haute main sur l'infirmerie » (R.A., p.330). La présence de cette unique femme dans cette cité tout axée sur la guerre « était de nature à faire surir le lait de la tendresse humaine » (R.A., p.331). Il est donc clair que l'essence même de l'intrusion de cette femme, veuve de guerre et mère de trois enfants, apporte une présence féminine, nécessaire aux Jungmannen. Cette femme est avant tout caractérisée par sa capacité maternelle, mère elle-même et mère de substitution pour les enfants de la napola. Sa capacité à faire « surir le lait » permet de la concevoir comme étant une femme dont le lait n'est plus sain, en résumé une femme ménopausée qui, dans ce cas, ne souillerait pas le champ de bataille. Une femme « aux mains lénifiantes » (R.A., p.466) définit par son caractère maternel, protecteur à l'égard des enfants, qui fait d'elle l'expression de « l'instinct de soigneuse et de guérisseuse qu'elle manifestait à l'infirmerie » (R.A., p.331). Une femme certes, mais une femme singulière, dont le portrait dépeint des aspects éminemment masculins. En effet, Frau Netta se présente comme une femme, dont « l'autorité s'étendait bien au-delà du petit peuple des Jungmannen », et dont les décisions étaient respectées par les sous-officiers et les officiers.

En tant que pourvoyeur d'enfants, Tiffauges se lie inexorablement à ses proies. De ce fait, la perte de l'un d'entre eux s'avère être un événement troublant voire déterminant dans son

---

169 Alain Testart, *Des mythes et des croyances: esquisse d'une théorie générale*, Paris, La maison des sciences de l'homme, 1991, pp.35-36.

parcours. Nous avons déjà évoqué précédemment la mort de Hellmut von Bibersee, décapité par la flamme arrière de son Panzerfaust. C'est sur sa dépouille que Tiffauges fait l'expérience de « l'extase phorique ».

Sa fascination pour la mort va atteindre son paroxysme avec le décès d'Arnim le souabe. Durant l'établissement de barrages de mines antichars, le jeune garçon est la victime de l'explosion de la *Tellerminen* qu'il portait. C'est à ce moment là que Tiffauges, qui n'était qu'à une quinzaine de mètres environs, se voit couvert d'un manteau de sang. Le vampirisme d'Abel surgit dans sa gloire, il est comblé, rassasié, ivre et submergé par « un excès de joie, une joie d'une insupportable violence, une brûlure plus cruelle et plus profonde que toutes celles qu'[il] avai[t] subies précédemment [...], mais une brûlure de plaisir » (R.A., p.467). L'antithèse « une joie d'une insupportable violence » met en évidence l'exceptionnalité de cet événement qui mêle à la fois l'horreur de la mort et le plaisir du vampirisme. Néanmoins, cet épisode est vécu comme une renaissance pour Tiffauges qui lie la mort des deux enfants à son destin personnel « venant après ma veillée auprès de Hellmut, ce farouche baptême a fait de moi un autre homme » (R.A., p.465). Exilé en terre prussienne, Tiffauges est à la recherche de sa nature ogresse. Si l'on considère cet exil comme étant une période de marge, il se pourrait qu'elle s'achève avec cette cérémonie somme toute peu commune. En effet, l'eau bénite qui consacre le baptême catholique est éludée et est remplacée par le sang du jeune garçon. L'explosion est assimilée à la lumière mystique : ce baptême est une illumination. L'enfant sacrifié, transfiguré par la mort, est semblable à Jésus. Le « ciel noir » dans lequel était projeté Tiffauges, suite à l'extase phorique lors de la veillée de Hellmut, est éclairé par « un grand soleil rouge ». L'intensité du phénomène est illustrée dans le texte par la présence d'épanalepses : « Un grand soleil rouge [...]. Et ce soleil [...]. » ; « Un ouragan vermeil [...]. Et cet ouragan [...]. » ; « Un cyclone écarlate [...]. Et ce cyclone [...]. » L'importance de l'évènement est souligné par l'éventail déployé de rouge qui rappelle le sang versé pour ce baptême.

### **3.2. Ephraïm ou la voie du salut**

La nouvelle naissance de Tiffauges est magnifiée dans la scène finale du roman. Ayant recueilli et soigné le jeune juif Ephraïm, rescapé du camp de concentration d'Auschwitz, Abel, ce géant myope, va ouvrir les yeux sur le monde qui l'entoure. Grâce au récit de l'enfant, Tiffauges reconnaît l'inversion diabolique à laquelle il a participé, et de fait, découvre que le peuple errant dont il est issu, subi les coups « d'un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé » (R.A., p.479). La transformation de Tiffauges est clairement établie, les Jungmannen

qu'il chérissait tant deviennent « cette couvée de blondes bêtes de proie ». Il se rapproche alors de son protégé avec qui il partage des racines communes. De même, Ephraïm s'attache à Tiffauges et lui donne des surnoms, « Béhémoth » ou « cheval d'Israël », tous deux en relation avec sa religion. « Béhémoth », selon la légende biblique, serait le premier animal terrestre créé. Tout comme Tiffauges, il est doté d'une force et d'une vigueur hors du commun. Le jeune juif psalmodie des versets du *Livre de Job* qui narrent la création de ce « chef-d'œuvre de l'Éternel », mais qui présente également une préfiguration du destin qui lie Ephraïm et de son protecteur. Tiffauges devient pour son protégé, « le cheval d'Israël ». Après avoir été le cavalier, l'Ogre de Kaltenborn sur son cheval Barbe-Bleue, Tiffauges revêt le statut de monture : « ici s'exprime non pas l'aspiration de l'homme à se dépasser dans une force animale, voire surnaturelle, mais l'aspiration de l'homme-bête à un monde spirituel »<sup>170</sup>.

Tel un devin, Ephraïm annonce à Tiffauges que la « délivrance » approche. Effectivement, suite aux assauts soviétiques lancés contre la forteresse de Kaltenborn, Ephraïm et son « cheval d'Israël » sont contraints de s'enfuir sous le naufrage de la napola, la nuit du 15 de Nissan. Date qui est annoncée par le dégel, donc par la fin de l'hiver, le début de la renaissance de la nature. Ephraïm explique que cette nuit-là, le peuple juif est sorti d'Égypte. Le 15 de Nissan marque également le jour de la célébration de la pâque juive, la *Pessa'h*, en hébreu, « fête du Passage », qui « commémore la délivrance d'Israël du joug des Égyptiens, ainsi que le passage de la mer Rouge »<sup>171</sup>. Cette date emblématique du judaïsme, coïncide, dans le texte, avec la fuite d'Abel et d'Ephraïm de la Napola. La signification hébraïque de cette pâque induit la notion de « passage ». Le passage qui serait le dernier pour Tiffauges et qui lui permettrait d'accomplir son destin, mis en route dès l'internat et sous le fief de Nestor : la célébration de la phorie de saint-Christophe. En ce sens, ces deux êtres, qui sortent des entrailles du monstre nazi, ont mené à bien leur « voyage dans l'au-delà ».

En traversant la forteresse, Tiffauges découvre un amoncellement de cadavres, ceux des Jungmannen. A l'image des idoles mortifères que les enfants de la napola glorifiaient, les trois Jungmannen inséparables, Haïo, Haro et Lothar, se retrouvent empalés sur l'emblème de Kaltenborn : les trois épées. Ces enfants représentent ainsi la déchéance de l'Allemagne et la perte du Reich entraînant le sacrifice des enfants.

La sortie d'Abel et d'Ephraïm est placée sous le signe de la cécité. Tiffauges, myope, perd ses lunettes suite à une explosion. Ephraïm devient alors le guide et le cavalier de « son

---

170 Arlette Bouloumié, *Op.cit.*, 1988, p.61.

171 Martin De la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n°70, 2000, p.9.

cheval d'Israël ». Cette scène entre en écho avec la découverte de la phorie faite par Nestor. Guidé par le jeune juif, ils sont tous les deux rattrapés par le silence et l'obscurité qui se ferment sur eux. Conscient du destin qui l'attend, Abel « accomplissait tous les gestes qui auraient pu le mener à *sauveté*, sans croire un instant qu'il en réchapperait » (R.A., p.495). Enfoncé dans les marécages, « une force irrésistible le poussait aux épaules » sans qu'il ne puisse faire demi-tour. Sentant l'enfant « peser sur lui comme une masse de plomb », « il persévérait, sachant que tout était bien ainsi » et « quand il leva pour la dernière fois la tête vers Ephraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir ». Différents éléments se détachent de cet excipit, qui semble à priori dramatique. D'une part, la cécité de Tiffauges, son aveuglement se double d'une lucidité qui en fait un « Saül sur la route de Damas ». Malgré la perte de ses lunettes, Ephraïm le guide vers la « bonne voie », celle qui lui permet d'assurer la phorie de saint-Christophe, celui qui porte et qui exalte le Christ. En ce sens, Tiffauges quitte sa vocation ogresse et légendaire, en tant qu'il se retrouvait dans la figure du Roi des Aulnes de Goethe, et endosse les traits d'une figure sacrée celle de Saint-Christophe. Ephraïm porté par Tiffauges, assimilé au saint, est une figure christique. Tout enfant martyr devient d'ailleurs une figure du Christ martyrisé. Néanmoins, le parcours sacré de Tiffauges reste inachevé. Car si Saint-Christophe a porté le Christ d'une rive à l'autre, Abel s'est arrêté à mi-chemin. En effet, le dernier geste que Tiffauges réalise, est de lever les yeux vers l'enfant-Christ et d'y voir le sceau de Salomon, emblème du judaïsme, qui exprime l'union de la terre et du ciel, du matériel et du spirituel. De plus, les étoiles peuvent être considérées comme un symbole de Dieu, de la lumière céleste, elles sont présentes mais invisibles le jour et illuminent le ciel à la faveur de la nuit. Elles sont donc, plus que tout autre élément, la clarté qui éclaire les ténèbres, la compréhension et la connaissance qui triomphent de l'obscurantisme, de l'inconscient et des forces souterraines.

D'autre part, il est nécessaire de remarquer que la mort de Tiffauges et d'Ephraïm n'est pas calquée sur les autres morts. En effet, Nestor, Hellmut, Arnim et les autres Jungmannen sont tantôt victimes d'armes modernes, comme les mines ou les tirs de mitrailleuse, tantôt victimes du feu. Tiffauges et Ephraïm, eux, meurt dans les marécages donc par submersion comme cela est suggéré. Ils se sont enlisés dans une eau marécageuse qui est une terre recouverte d'eaux stagnantes de faible profondeur et formant un marais. Cette eau est donc de nature calme mais pourtant c'est dans celle-ci que Tiffauges et Ephraïm vont mourir à l'instar l'homme des tourbières, qui a tant fasciné Abel. Simone Vierre affirme que « l'eau tue par excellence : elle dissout, elle abolit toute forme. [...] Or, le modèle du baptême chrétien, baptême du Christ dans le Jourdain, était considéré comme une descente dans les eaux de la mort, qui sont l'habitat du

dragon de la mer Béhémoth »<sup>172</sup>. La scène finale du roman ne semble pas présenter une mort par le bas, par submersion, mais plutôt une mort par le haut, une ascension. Car c'est bien Ephraïm qui décède le premier. Abel, ayant eu l'expérience du poids du corps mort, relève le fait que le corps « si mince, si diaphane pourtant – [pèse] sur lui comme une masse de plomb ».

## II. Le personnage liminaire

Le personnage liminaire est une catégorie particulière établie par l'ethnocritique et théorisée par Marie Scarpa. Elle concerne les personnages qui demeurent arrêtés sur les seuils. Toute approche du personnage considéré comme liminaire suggère une conception globale du parcours de celui-ci en termes d'initiation, ce dont il est question dans *Le Roi des Aulnes*. L'initiation est à considérer ici au sens restreint, tel qu'il est défini par les ethnologues, en tant que construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états et de statuts. Toute initiation passe par le biais de rites de passage marquant les différentes étapes de la vie « du berceau à la tombe », pour reprendre l'expression d'Arnold Van Gennep ayant théorisé ces rites. Ils impliquent un ensemble de pratiques rituelles qui marque les différents moments critiques dans les temps individuels et sociaux. La vie individuelle est donc marquée par tout un nombre d'étapes réalisé au travers de divers rites ou cérémonies qui « accompagnent tout changement de place, d'état, de situation sociale et d'âge »<sup>173</sup>. Ces cérémonies spécifiques sont organisées selon trois séquences : une phase de séparation, de marge et d'agrégation, « à chacune de ces étapes, on quitte un état antérieur, on traverse une phase de marge et d'entre-deux pour ensuite être agrégé à un nouveau groupe, avec un nouveau statut »<sup>174</sup>.

La phase de marge est celle qui nous intéresse dans cette étude, celle qui place l'individu dans un entre-deux. Martine Segalen analyse ce stade à partir des travaux de Victor Turner réunis dans son œuvre *Le phénomène rituel* et dégage certains traits spécifiques propres à l'individu en position liminale :

Il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent les novices aux esprits

---

172 Vierne Simone, *Op.cit.*, p.36.

173 Arnold Van Gennep, *Le Folklore français. Du berceau à la tombe, cycles de carnaval-carême et de Pâques*, Paris, R. Laffont, 1998, p.109.

174 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.162.

ou aux revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut ; parfois ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutations, mais aussi des phases d'apprentissage. Celles-ci vont avoir pour effet en quelque sorte de les mettre au moule, de les sortir de leur état préliminaire et de les acheminer vers leur plein état social, qui doit les rendre identiques aux autres membres de la communauté.<sup>175</sup>

D'emblée, se dégage une position spécifique qui est celle de l'entre-deux rejetant l'individu en dehors de la société en le plaçant dans une situation d'« invisibilité ». Il est à la fois mort et vivant. Marie Scarpa définit la phase de marge qui

Est celle des transformations et des épreuves, celle où le « passant » éprouve les limites constitutives de son identité culturelle, tant individuelle que collective : [...] c'est dans le détour par l'autre – l'expérimentation liminaire se joue essentiellement sur les frontières entre le visible et l'invisible, le domestique et le sauvage, le masculin et le féminin – que l'on se construit. Après cette période d'entre-deux où le passant a pu, symboliquement, changer de sexe, s'ensauvager, mourir, il est prêt à renaître dans un nouvel état. [...] La phase de marge est au fond une phase de maturation qui leur permet de devenir homme ou femme, au sens sexué et social du terme.<sup>176</sup>

En somme, la phase de marge place l'individu au centre des différentes frontières anthropologiques qu'il expérimente dans le but de renaître « autre » et d'achever la construction de son identité, en fonction d'une culture donnée. Le personnage liminaire est celui arrêté sur les seuils, celui qui ne les franchit pas, celui qui reste dans la marge.

Marie Scarpa définit le personnage liminaire :

Est liminaire un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de son « initiation » (soit dans la construction de son identité individuelle, sexuelle ou sociale). De ce point de vue, c'est un « inachevé », gardant de sa situation d'entre-deux états une ambivalence constitutive. [...] Des personnages singuliers en somme, déterminés par une naissance toujours problématique et qui vont connaître une trajectoire toute de marginalité (d'état, de lieu, d'activité).<sup>177</sup>

D'emblée, ce qui semble caractériser un personnage liminaire est sa naissance problématique et sa trajectoire marquée par la marginalité. Deux aspects prépondérants chez Tiffauges qui, malgré le fait d'avoir des parents naturels, ne conçoit son ascendance que par l'intervention d'un

---

175 Martine Segalen, *op.cit.*, pp.39-40.

176 Marie Scarpa, *op.cit.*, pp.179-180.

177 *Ibid.*, p.222.

héritage beaucoup plus mystérieux. C'est un ogre « émergeant de la nuit des temps » qui ne peut « avoir qu'un père et une mère putatifs, et des enfants d'adoption » (R.A., p.14). Une présence parentale évoquée et pourtant rejetée, le père de Tiffauges est présenté comme « un solitaire vieillissant » n'éprouvant qu'une « inébranlable indifférence » à la vue de son fils et dont la mère, absente du foyer familial, ne laisse à Abel qu'un héritage physique le rapprochant de ses ancêtres nomades par « ce teint bistre et ces cheveux plats et noirs, c'est de ma mère que je les tiens, car elle ressemblait à une gitane ». L'emploi de l'imparfait suggère un passé révolu qui inscrit une rupture filiale mais dont les répercussions se traduisent dans le présent par l'héritage de certains traits physiques que la mère a légués à son fils. Le rejet des parents naturels, que Tiffauges éprouve très jeune, le conduit à se rapprocher d'un père adoptif, Nestor, se présentant comme son seul re-père au sein du collège Saint-Christophe. Dès lors, sous la conduite de son initiateur, Abel va vivre en marge de ses camarades et de la société en générale dans laquelle il évolue « nu et solitaire, sans famille, sans ami » (R.A., p.104). Une position marginale qui s'exprime à travers ses goûts et ses perversions mais également par ses activités de chasseur exhalées dans les confins de l'Allemagne nazie.

C'est par le détour de « l'autre » que le personnage construit son identité et c'est dans la mesure où il ne parvient pas à revenir de cette altérité qu'il peut être évalué comme étant « un non initié, un mal initié ou un sur-initié (voire le tout en même temps) »<sup>178</sup>, et c'est en cela qu'il peut être qualifié de personnage liminaire. Il est possible de concevoir Tiffauges comme étant d'une part initié car il l'est sexuellement étant donné ses relations avec sa maîtresse Rachel. Mais il y est mal initié dans le sens où il n'est pas marié et n'a pas de descendance. De plus, sa capacité de lecteur des signes révèle un homme sur-initié à l'invisible.

Comme nous l'avons souligné, c'est en passant par les figures du mort, du sauvage et de la femme que l'individu construit son identité. Des figures que Tiffauges perçoit et qu'il revêt volontiers.

### **1. Le visible et l'invisible, les vivants et les morts**

*Le Roi des Aulnes* est un roman sur la guerre ce qui suggère un univers particulièrement mortifère. Néanmoins, Tiffauges se retrouve très peu confronté à la mort et aux morts en général. Une singularité qui offre à ces morts une importance dans le roman. Nous avons déjà évoqué leur portée dans le parcours initiatique du protagoniste. Il est nécessaire maintenant de nous y

---

178 Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *L'ethnocritique de la littérature, Romantisme*, n°145, 2009, p.29.

intéresser en recentrant leur considération en relation avec la dialectique enfermement/libération révélatrice du destin d'Abel.

Tiffauges, tout comme Nestor, passent leur enfance isolés dans le pensionnat du collège Saint-Christophe. Un isolement qui se présente comme une barrière à l'expression grandissante de la nature ogresse. Nestor, au contraire, semble se complaire dans l'univers « scolaire, religieux et carcéral » du pensionnat. Il est perçu comme « un attardé, un demeuré, un installé à demeure dans l'enfance, né au collège et condamné à y rester ». Même vivant, Nestor se présente comme un revenant hantant les couloirs du collège. S'il reste « bloqué dans son développement à la taille d'un enfant », il demeure également confiné dans un lieu duquel il ne veut pas sortir. Nous pouvons évoquer la sortie organisée en bicyclette à laquelle Nestor ne participe pas. Resté au collège, il fait toutefois parvenir à son ami sa propre bicyclette qui « sautillait comme un cheval piaffant ». Dès lors, et ce jusqu'à la fin, Abel est placé sous le signe du nomadisme, et pressent une délivrance future « je venais d'assister à la formation d'une première fissure dans le bloc monolithique du destin qui m'écrasait » (R.A., p.44). A l'inverse de l'aspiration de Tiffauges, Nestor se plait au confinement, il ne franchit pas le seuil du collège. Il n'est donc pas étonnant d'assister à sa mort au sein même de ce lieu. En effet, Nestor est mort asphyxié dans la cave en rechargeant la chaudière. Ceci révèle la proximité qu'il entretient avec la face obscure du monde. La cave « est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines »<sup>179</sup>, la tanière du croque-mitaine dans l'imaginaire collectif.

La volonté de Tiffauges de s'extraire, de se révéler et de s'« ouvrir » à la face du monde l'oppose à Nestor, le demeuré, qui lui donne les clés de sa nature ogresse. En somme, il est possible de voir en Abel, l'héritier, le descendant et le corps dans lequel Nestor demeure. Un lien particulier s'établit entre Tiffauges et son ami, une sensibilité qui est de l'ordre de l'invisible. En effet, Nestor continue d'intervenir dans la vie de son protégé, notamment par cette main gauche « habitée par l'esprit de » ce dernier, afin de le guider sur la voie de sa nature profonde. Cette nécessité de reconnaissance entraîne le protagoniste à franchir toutes les barrières qui s'opposent à sa libération. Il est libéré de prison, de sa vie en « homme éteint » et du camp de Moorhof d'où il sort pour parcourir les terres infinies de Prusse-Orientale. Si l'on se réfère à la représentation de l'espace tel qu'elle est définie par les géographes, les historiens et les ethnologues, nous voyons se dessiner trois espaces : la *domus*, le *campus* et le *saltus*.

La *domus* se définirait, très rapidement, comme l'espace familial (là où demeure la famille au sens large), le lieu de vie et de la vie (lieu de la reproduction) ; le *campus*, le

---

179 Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.35.

lieu de la production, du travail ; le *saltus* comme l'espace des confins, des marges ensauvagées.<sup>180</sup>

Tiffauges s'extrait de la *domus* n'ayant ni famille, ni ami, il aspire à une vie de « déraciné » en explorant le *saltus*. A l'inverse, Nestor reste confiné dans la *domus*, qui est également pour lui le *campus*, et refuse toute introduction dans le monde extérieur. L'espace des confins est peu familier, à l'inverse de la *domus*, lieu protecteur s'il en est, où peut s'opérer l'apprentissage nécessaire à l'initiation. Le voyage dans cet espace « non domestiqué » suggère un voyage vers la lumière, celle de la révélation. L'union de Nestor avec la *domus*, s'achevant sur une mort dans les souterrains ; le *saltus* de l'école ; illustre un inachèvement de son initiation qui se traduit par une mort prenant la forme d'une libération.

De même, les autres morts qui jalonnent l'œuvre se trouvent entraînés dans la dialectique de l'enfermement/libération. Weidmann, le meurtrier aux sept cadavres sort de prison pour subir sa sentence. Sa mort prend la forme d'une « Elévation », il se voit marqué par la lumière, comme nous l'avons expliqué précédemment. Le parcours des Jungmannen est également empreint de ce jeu des oppositions de lieux. Les enfants sont arrachés à leur mère, ils sont extraits de la *domus* pour rejoindre un *campus*, la forteresse de Kaltenborn, où ils vont apprendre à devenir des hommes, à effectuer le passage de l'état d'enfant à celui d'adulte. La *napola* peut également revêtir des aspects de *domus* étant placée sous la tutelle d'un père bienveillant : Tiffauges. Toutes les incursions vers le *saltus* se sont soldées par une mort. Celle de Hellmut von Bibersee décapité par la flamme arrière de son Panzerfaust lors d'un entraînement « qui se déroulait dans la lande d'Eichendorf » (R.A., p.459). La lande représente bien ces étendues de terre incultes et stériles où l'homme n'a pas encore laissé sa trace. A l'instar de la mort de Hellmut, nous retrouvons celle d'Arnim le Souabe, sorti pour établir des barrages de mines antichars à l'extérieur de la *napola*. Sensibles à l'idéologie et la propagande nazies, ces enfants, sacrifiés à la gloire du Führer, représentent l'enfermement dans lequel ils sont enterrés et l'aveuglement dont ils font preuve. Tout comme Nestor, la mort dans le *saltus* s'achève par une libération de ces enfants, accessoires de la guerre en marche.

Tiffauges sensible à l'invisible et à son destin tout tracé sous le signe du porte-Christ, reproduit le cheminement du saint se soldant par une ascension. Christophe, à la recherche de l'être le plus puissant, s'est placé respectivement au service d'un roi, du diable et du Christ. De même, Tiffauges s'est soumis au pouvoir de Göring, du Führer et d'Ephraïm. Un parcours possible dans la mesure où il a su s'affranchir des barrières que se sont dressées devant lui. Et

---

180 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.208.

c'est en restant réceptif à la lumière qui se dégageait des récits du jeune juif et « du rayonnement de sa foi prophétique » (R.A., p.485) que Tiffauges a pu se libérer et accéder à rédemption.

## **2. Le domestique et le sauvage**

Nous avons déjà évoqué l'activité principale du protagoniste et de ses semblables qui est la chasse. L'ensauvagement qu'elle implique, place le chasseur du côté de la nature. Nous voudrions maintenant nous interroger sur ce qui caractérise Tiffauges, dès l'incipit, sa nature ogresse. Abel se revendique héritier de ces géants anthropophages avec qui il partage des attributs physiques et une affection démesurée pour les enfants.

Walter Stephans<sup>181</sup> étudie la figure du Géant, et plus particulièrement celle du géant rabelaisien, en s'inspirant des études des folkloristes. Il souligne la réflexion de Susan Stewart qui recontextualise le géant et la représentation de la culture qu'il implique. Susan Stewart, en révisant la position de Bakhtine, voit, à l'instar du folkloriste russe, que « le corps [humain] est la norme de notre système perceptif » et ajoute que « comme corps de l'autre, [il] devient pour nous le moyen de définir les normes de la symétrie et de l'équilibre, par opposition au grotesque et au disproportionné ». Elle explore alors le processus par lequel les modes hyperboliques du gigantesque et du minuscule définissent celui qui observe comme « un Autre antithétique ». Tout est question d'échelle humaine, le minuscule définit celui qui observe comme gigantesque et inversement, le gigantesque définit celui qui observe comme minuscule. Elle y distingue une opposition entre nature et culture : « le minuscule représente le fermé, l'intérieur, le domestique et le culturel par excellence, le gigantesque représente l'infini, l'extérieur, le public et l'excessivement naturel ». Ainsi, le géant, par sa taille, se place du côté du naturel alors que le minuscule se situe du côté de l'excessivement culturel. Elle explique la caractéristique emblématique du géant qui est sa faim excessive par la relation de contenant et de contenu « le minuscule comme contenu, le gigantesque comme contenant ». La capacité des géants à dévorer ou à « contenir » des êtres humains s'explique donc par leur qualité de contenant. En somme, « le minuscule représente un espace mental de proportion, de contrôle, d'équilibre, le gigantesque un monde physique de désordre et de disproportion ». L'exemple le plus parlant est celui du Cyclope qui se présente comme un affront à la symétrie et à la vue claire (et clairvoyante) par son œil unique. De même, le cannibalisme dont il fait preuve marque une rupture avec la domesticité et avec l'espace privé. Ces géants « violent les frontières et les

---

181 Analyse reposant sur l'étude de Stephans Walter, *Les Géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*, trad. Florian Preisig, Paris, Champion, 2006, pp.11-73.

règles ; ils représentent une surabondance du naturel et par conséquent un affront aux systèmes culturels »<sup>182</sup>. Toutefois, ils ne sont pas assimilables aux Dieux qui s'inscrivent dans un espace transcendant, par exemple celui de l'Olympe pour les dieux de la mythologie grecque, les géants habitent la terre et sont attachés à elle en exprimant ce qu'elle contient de plus naturel et ne sont pas immortels. Au sein même de la mythologie, la représentation des géants entre en corrélation avec un héros, défenseur de la culture, qui vient à bout du géant et qui se présente de fait comme un héros « minuscule ».

A la lumière de cette étude folklorique sur la figure du géant, il est donc clair que les ogres ne pouvaient fonctionner qu'en contraste et en corrélation avec les enfants représentant le minuscule. Une opposition qui place le géant, et *à fortiori* l'ogre du côté de la nature et le miniature du côté de la culture. Cette représentation permet de percevoir le sens profond de l'œuvre tournérienne qui place l'enfant, et plus particulièrement celui de moins de sept ans, comme le détenteur de « l'âge de raison » (R.A., p.47) à l'opposé de l'adulte en pleine dégénérescence qui ne peut être sublimé que par « un petit mariage phorique entre un adulte et un enfant » (R.A., p.150). En somme, le géant et le miniature fonctionnent ensemble dans le but de pouvoir faire retrouver à l'homme son essence originelle, celle de l'Adam androgyne porte-enfant.

Cette réflexion plaçant le géant du côté de la nature implique une autre interrogation qui est celle du monstre. En effet, Tiffauges définit l'ogre comme étant « un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps ». D'emblée, le géant se présente comme un monstre auquel s'adjoint l'adjectif féérique qui immerge le lecteur dans l'univers des contes de fées, de la féerie, du merveilleux. Tiffauges est donc perçu comme un être dont l'origine est indéterminée ; sa nature traverse les âges et le temps ; il est détenteur d'un pouvoir « surnaturel » qui en fait le héros d'une aventure merveilleuse. De même, Nestor, son initiateur est qualifié d' « être monstrueux, génial, féérique » (R.A., p.33). Encore une fois, le texte installe un lien particulier entre « monstre » et « féérique ».

On qualifie généralement de monstrueux ce qui est rare. Or, le rare est à la fois ce qui arrive peu souvent et ce que se distingue par sa singularité. Une équivalence qui se retrouve dans le fonctionnement binaire d'étrange et d'étranger. Le monstre c'est celui qui paraît étrange aux yeux des autres, c'est l'être en qui la différence tend à l'emporter sur la ressemblance, ce qui conduit à la notion de norme. Le monstre, c'est aussi l'autre, l'étranger, qui nous dérange, « nous

---

182 Stephans Walter, *Les Géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*, p.59 ; Susan Stewart, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, pp.70-73.

pose des problèmes et nous met en question, enfin harcèle notre quiétude et exacerbe nos fantasmes »<sup>183</sup>.

Monstres, merveilles et prodiges ont tenu une place particulière, tout au long de l'Histoire, dans l'imaginaire et même dans le quotidien. L'étymologie du mot « monstre » dénote une ambiguïté. Au départ, nous retrouvons le verbe latin *monere*, « avertir », qui a donné *monstrare*, « avertir » ou « montrer », et *monstrum*, ce dernier ayant engendré « monstre ». Monstre se rapproche donc du verbe montrer, « le monstre est ce que l'on montre du doigt » mais c'est également celui qui avertit. Saint Augustin, dans son œuvre, *La Cité de Dieu*, a précisé :

On les appelle monstres, du verbe *monstro*, « montrer », parce qu'ils présagent quelque chose, et « signes » et « prodiges », d'après *portendo* et *porro dico*, parce qu'ils annoncent et présagent ce qui va survenir [...] On dit que les monstres sont ainsi nommés parce qu'ils montrent en quelque façon l'avenir, et on donne aussi aux autres mots une origine semblable. (Livre vingt et unième).

Une capacité à déchiffrer la nature et une faculté de réceptivité au monde invisible dont Tiffauges et Nestor sont les garants. Michel Tournier, dans *Le Vent Paraquet*, souligne que ces personnages qui entretiennent un lien particulier avec la nature et avec l'invisible sont des « ogre[s]-mage[s] »<sup>184</sup>. Un qualificatif détourné par Liesbeth Korthals Altes qui en fait des « ogres-augures ». En tant que monstre, il recèle en lui cette capacité de percer le monde et de révéler ce qu'il contient de plus mystérieux. Une révélation ne peut passer que par une lecture assidue des signes car l'ogre, dans le roman, est avant tout un être sémaphore :

Pour percer le mur de notre cécité et de notre surdité, il faut que les signes nous frappent à coups redoublés. Pour comprendre que tout est symbole et parabole de par le monde, il ne nous manque qu'une capacité d'attention infinie. (R.A., p.143)

Différentes formes de monstruosité sont représentées dans le roman de Michel Tournier. Nous retrouvons, tout d'abord, l'illustration des monstres corporels en tant que l'auteur met en avant des personnages aux corps excessifs. Tiffauges est présenté comme un géant et Nestor comme un enfant très gros, obèse, « monstrueux, d'une précocité effrayante ». De même, sont jugées monstrueuses certaines pratiques corporelles « qui remettent en cause la finalité sociale intégrée, admise, du corps »<sup>185</sup> telles que le cannibalisme ou la nécrophagie, des perversions

---

183 Henri Baudin, *Les Monstres dans la science-fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1976, p.37.

184 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, p.118.

185 Louis Vincent Thomas, *op.cit.*, 2000, p.474.

auxquelles s'adonne Tiffauges qui peuvent être perçues à la lumière des stratégies de réalisation/évitement de l'angoisse devant la monstruosité. Enfin, il est possible de desceller dans le roman la représentation de la tératologie politique en plaçant Hitler et le régime nazi sous les traits d'ogres avides de chair fraîche. Michel Foucault, dans sa généalogie des anormaux, identifie Hitler à l'une des figures « monstrueuses » qu'il propose, celui du monstre moral et plus précisément le monstre politique. Ce qui différencie le monstre humain, par rapport aux catégories de la difformité et de l'infirmité, c'est le fait qu'il y ait dans son existence même et dans sa forme, non seulement, une violation des lois de la nature, mais une violation des lois de la société :

Pour qu'il y ait monstruosité, il faut que cette transgression de la limite naturelle, cette transgression de la loi-tableau soit telle qu'elle se réfère à, ou en tout cas mette en cause, une certaine interdiction de la loi civile, religieuse ou divine ; ou qu'elle provoque une certaine impossibilité à appliquer cette loi civile, religieuse ou divine.<sup>186</sup>

Ce qui fait du Führer un monstre humain, c'est son amoralité. Par le biais de la métaphore des guerres et des génocides, l'ogre devient l'image du crime contre l'humanité, la représentation du massacre des Innocents.

La figure du monstre est révélateur d'une certaine forme de « sauvagerie » inhérente au personnage au corps excessif ou entretenant un lien particulier avec les animaux. Il ne faut pas oublier que Tiffauges peut être perçu comme un être hybride déterminé par ses attributs le rapprochant d'une nature animale : un flair hors pair, une vue insuffisante, un appétit de grand prédateur qui raffole de chair-crue, l'importance des dents. De même, il sillonne la Prusse-Orientale sur son cheval Barbe-Bleue duquel il se sent proche :

C'était lui-même qu'il au fond qu'il pensait en consacrant tous ces soins à son cheval. Et ce fut pour lui une révélation que cette réconciliation avec lui-même, ce goût pour son propre corps, cette tendresse encore vague pour un homme appelé Abel Tiffauges qui lui venait à travers le hongre géant de Trakehnen. (R.A., p.299)

L'auteur se montre fidèle à la tradition orale qui signale que les ogres se déguisent en chevaux<sup>187</sup>. Mais, au-delà de la stature imposante qui les rapproche, Tiffauges partage avec son double animal une même entrave à la sexualité et à la capacité de procréer car le protagoniste est un « mulet ». Pour aller plus loin, Abel fusionne littéralement avec son cheval, il se sent plus proche de la bête que de l'homme. Cette proximité révèle un conflit qui oppose la société à l'homme-

---

186 Michel Foucault, *Les anormaux*, Paris, Gallimard, Seuil, 1999, p.59.

187 Paul Delarue, *Le conte populaire français*, Tome III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1957, p.284.

bête, victime de sa différence, se situant plus près d'une sauvagerie que de la culture de ses contemporains.

Le monstre est donc une figure de l'illimité, de la transgression « il symbolise la remise en cause de la frontière qui sépare les hommes des animaux, les hommes de la divinité, la vie de la mort comme horizon, le permis de l'interdit, la norme de l'anormal »<sup>188</sup>. Il faut rappeler que le monstre n'a d'existence que dans une communauté ayant établi des normes, des frontières à ne pas transgresser. Sans frontière, il n'y a pas de monstrueux. Il est donc clair que le monstre relève de la catégorie du personnage liminaire dans le sens où, par son caractère et son corps transgressifs, il côtoie les différentes frontières anthropologiques. Enfin, sur le plan symbolique, il permet de mettre en lumière l'aspect primitif de l'être et sert ainsi de repoussoir dans le but de rétablir un ordre déchu :

Le monstre représente les forces irrationnelles : informe, proche du chaos primitif, il possède en lui quelque chose de cette puissance initiale précédant toute création. C'est souvent d'un monstre qu'est sortie la première vie et il est là pour rappeler qu'il y a encore beaucoup à faire pour que l'ordre règne [...] Enfin, il annonce la résurrection, il symbolise la mort nécessaire pour une nouvelle vie, la destruction avant le paradis, la nuit avant le jour. Il est l'énergie informe, douloureuse, anarchique qui précède et produit la création, l'ordre.<sup>189</sup>

« Parce que nous sommes tous fils du néant » (R.A., p.81), Tiffauges exprime la nécessité de faire un détour par le monstre qui sommeille en nous car il illustre le chaos primitif, ce néant auquel il faut retourner pour changer totalement. Il permet la nouvelle naissance essentielle à toute initiation. Tiffauges meurt symboliquement en prenant l'aspect d'un ogre et en s'agrégeant au système du III<sup>ème</sup> Reich, ce qui lui permet de renaître sous la forme d'un nouveau Porte-Christ en sauvant Ephraïm.

### **3. Le masculin et le féminin**

Michel Tournier nous plonge dans un roman défini par la prédominance du masculin. Comme nous l'avons déjà évoquée, la situation historique implique la primauté du sexe masculin, d'où les femmes sont proscrites. De ce fait, il serait possible de penser que Tiffauges

---

188 Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Entre-deux, passages, dynamique sociale, Pensée Plurielle*, n°24, 2010/2, p.53.

189 Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1988, p.86.

reste ancré dans un monde où l'exploration féminine est difficile. Le roman s'ouvre sur sa relation avec Rachel, « l'être féminin de [son] univers personnel ». Une liaison se soldant par un échec révélateur de l'aspiration supérieure à laquelle Abel se voue. Dans ses rapports avec sa maîtresse, cette dernière lui reproche de la ravalier « au niveau du bifteck » (R.A., p.20) ce qui instaure la métaphore cannibale assimilant l'attirance physique à l'acte alimentaire. L'acte est donc rapproché du ventre digestif qui va être prédominant au détriment de l'aspect sexuel. Tiffauges est un homme, certes, mais son expérience sexuelle avec une femme révèle son inadaptation à ce type de plaisir libidinal. Son côté masculin, viril, est entravé par son micogénitomorphisme qui suscite chez lui une honte réactivée à chaque confrontation face à d'autres « mâles ». Cette insuffisance se traduit, dans sa relation avec Rachel, par une « impuissance » qui rabaisse l'homme au rang de mulet « puisqu'on dit que les mulets sont stériles » (R.A., p.99). L'infertilité suggérée dénature en quelque sorte l'homme qu'est Tiffauges en le rejetant de ses pairs/pères procréateurs. En somme, l'homme n'est plus considéré comme un homme du fait de l'infantilisation de son organe masculin et de son impossibilité à donner la vie. Deux attributs qui sont antithétiques à la puissance virile masculine. Une condition de rejet dont est conscient Tiffauges, qui trouve dans l'acte phorique un substitut à sa déficience. Tiffauges rompt avec l'idée d'une sexualité liée à la femme et s'insurge contre l'attachement à l'ordre de la procréation et contre les institutions qui garantissent cet ordre. Il remet en cause le mythe de la famille biologique et juge sévèrement la prétention au mariage qui n'est qu'une « tentative de ressouder aussi étroitement et indissolublement que possible ce qui fut dissocié » (R.A., p.31) à l'origine par Dieu. La fascination du protagoniste pour l'Adam archaïque androgyne porte-enfant ne peut pas passer par une sexualité hétérosexuelle ordinaire.

De ce fait, Tiffauges se tourne vers l'acte phorique qui suscite en lui « un sentiment de légèreté, d'allègement, de joie ailée. Une manière de lévitation provoquée par une pesanteur aggravée ! Etonnant paradoxe ! » (R.A., p.115). Un paradoxe qui subit l'inversion bénigne, « le plus est devenu moins ». Une phorie qu'il accomplit exclusivement sur des enfants mâles. Michel Tournier explique cette relation particulière que lie l'homme à l'enfant :

Au demeurant la relation d'Abel Tiffauges avec ses proies enfantines n'est pas de nature sexuelle. Elle est pré-sexuelle, proto-sexuelle. Tiffauges n'est pas un adulte. Il est caractérisé par une immaturité profonde et irrémédiable (incarnée notamment dans son petit sexe). La pulsion érotique de l'enfant – que la société s'emploie à canaliser et à modeler en fonction des besoins de la perpétuation de l'espèce – cette force vierge et spontanée, a conservé chez lui son indifférenciation originelle. [...] Sa sensibilité et son comportement vont tâtonner quelque peu avant de se fixer dans des formes et des rites définis par la *phorie*.<sup>190</sup>

190 Michel Tournier, *op.cit.*, 1977, pp.117-118.

Deux interprétations de l'amour qu'éprouve Tiffauges pour les enfants sont possibles : une pédophilie, qui n'est pas pédéraste, et un amour maternel. Freud explique dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* : « Les garçons que le garçon grandissant aime désormais ne sont que des personnes substituées et des éditions nouvelles de sa propre personne enfantine. Et il les aime à la façon dont sa mère l'aima enfant ». <sup>191</sup> Cet instinct maternel éclaire d'un jour nouveau le thème de la phorie. En effet, cet acte est intimement lié à la mère, qui est la femme porte-enfant. Dès lors, le sens symbolique de la phorie apparaît : par ce biais Tiffauges réintègre sa partie féminine à l'image de l'Adam androgyne que le protagoniste admire tant.

S'il ne peut concevoir d'enfant, il réussit toutefois à investir le rôle de père pour les Jungmannen de Kaltenborn, pour qui il est le *pater nutritor*. Il se pare également du rôle de mère, « qui tend ses grandes mains jointes en forme de berceau » (R.A., p.178) en maternant les enfants tous les soirs avant qu'ils ne s'endorment. La phorie se présente alors comme l'acte ultime par lequel Tiffauges fusionne avec sa partie féminine. Il réussit alors à renouer avec l'Adam archaïque androgyne porte-enfant.

S'il on considère l'expérience de la guerre en Prusse-Orientale comme étant une phase de marge, qui est « celle des transformations et des épreuves », il est possible de dire que Tiffauges y a fait l'expérience de la liminarité. En effet, le protagoniste a pu y explorer les frontières du visible et l'invisible, du domestique et du sauvage, du masculin et du féminin. Cette période de marge lui a permis d'accéder à la partie féminine qui sommeillait en lui et à assumer un rôle de père de substitution par le biais de la phorie. Il y a également exploré la part en lui qui se rattache à l'extrêmement sauvage en exaltant sa taille de géant et en développant son aptitude de monstre-augure, significatif de l'altérité. Enfin, Tiffauges a pu se trouver au plus proche de l'invisible en maintenant le lien qui l'unissait à son ami Nestor et aux morts en général. De même, son aspiration à l'infini et son intrusion dans le *saltus* « l'espace de la marge ensauvagée » <sup>192</sup>, lui a permis d'accomplir son destin : en sauvant l'enfant juif, Tiffauges a retrouvé la voie du salut. Le parcours initiatique du personnage aboutit donc à une reconversion. Tiffauges, en assumant son destin marqué par saint Christophe, semble achever son initiation religieuse. Néanmoins, si Christophe a su porter le Christ d'une rive à l'autre, Abel, quant à lui, n'y parvient pas et reste

---

191 Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, p.80.

192 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.207.

enfouit dans les marécages avec sur ses épaules Ephraïm. De ce point de vue, le protagoniste reste un « inachevé ».

#### **4. Tiffauges, un passeur ?**

Peut-on qualifier Tiffauges de passeur ? Si l'on se réfère à la catégorie établie par l'ethnocritique, Abel reste dans la marge, dans la liminarité et son parcours demeure « inachevé » : il ne parvient pas à franchir le marécage qui le plonge ainsi dans la mort. Néanmoins, le protagoniste revêt la fonction de porteur qui lui incombe en se plaçant sous la tutelle de Saint Christophe. Le porteur est avant tout un passeur qui permet le franchissement de la frontière séparant la vie de la mort. En se mettant au service des passagers, le passeur les sauve d'une fin certaine. Cette fonction fait le lien avec celle de médiateur, développé par Sergio dalla Bernardina, qui voit que « le passage de la nature à la culture est souvent assuré par des personnages hybrides, exceptionnels mais inachevés, participant des deux mondes »<sup>193</sup>. Tiffauges, en tant que chasseur averti, est cet homme capable d'effectuer le passage de la nature à la culture. Il présente toutes les caractéristiques de ces médiateurs à la fois autochtone, il se sent chez lui en Prusse-Orientale ; c'est homme intuitif qui possède un don pour la communication avec les animaux, tels que les pigeons ou l'élan ; il est énergique et survit en toutes circonstances, mais c'est avant tout un solitaire qui déserte la société des hommes. Enfin, sa virilité est déprisée par l'expression de sa sensibilité « féminine » lorsqu'il éprouve une répulsion à tuer ses pigeons ou les chevaux par exemple. Il est marqué par une anomalie physique contenue dans son microgénitomorphisme qui l'incite à s'enfoncer dans des lieux isolés et reculés.

De plus, comme nous l'avons évoqué précédemment, Tiffauges, tout comme Nestor, sont présentés comme des monstres, mais des êtres, avant tout, « féériques » entretenant un lien particulier avec le monde de l'invisible. Marie Scarpa indique qu'à « vivre dans une trop grande proximité avec le monde invisible, à rester trop longtemps dans le pays des fées, on ne se *désenfade* pas »<sup>194</sup>

Plus communément, [...] celui qui a trop rôdé dans les marges de l'invisible, qu'il soit du diable ou de Dieu, finit par perdre la tête : hantant les cimetières, invoquant les morts, manipulant la puissance du livre de magie au point d'être un jour emporté dans d'atroces

---

193 Sergio dalla Bernardina, « Boiteux, borgnes et autres médiateurs avec le monde sauvage », *Communications*, 76, 2004, p.60.

194 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.225.

souffrances. Sans aller toujours jusqu'à ces extrêmes, la folie de l' « enfadé », du « fada » habite l'homme dont le *fatum* s'est immobilisé dans les parages de la mort.<sup>195</sup>

Le *fada* est marqué par la marge tout comme son *fatum*, le passage entre le visible et l'invisible est ancré dans sa vie. Tiffauges a trop rôdé en Prusse-Orientale, un pays où il se sent bien et qu'il ne semble pas vouloir quitter étant donné « qu'il avait la certitude de ne jamais revenir en France » (R.A., p.212), il reste ainsi fixé entre la vie et la mort. Or, l'individu, bloqué dans son initiation, se voit investit de la fonction de passeur.

Le personnage liminaire, arrêté dans les marges, est aussi, en somme, un gardien des passages, un médiateur, entre un état et un autre, le masculin et le féminin, la nature et la culture, l'ailleurs et l'ici, la norme et la folie, etc.<sup>196</sup>

En sauvant Ephraïm, Tiffauges renoue avec l'inspiration de saint Christophe, celle de porteur et de sauveur. Toutefois, le parcours du protagoniste se soldant sur un inachèvement révèle son impossibilité à s'agréger à une nouvelle communauté. Il reste ancré dans l'entre-deux, une marge qui lui permettrait d'opérer un passage entre le visible et l'invisible, le féminin et le masculin, le sauvage et le domestique dans lequel il se meut.

---

195 Daniel Fabre, « Juvéniles revenants », *Etudes rurales*, 105-106, 1987, Le retour des morts, p.160.

196 Marie Scarpa, *op.cit.*, p.226.

## CONCLUSION

*Le Roi des Aulnes* se présente comme un roman tout à fait original de par sa forme et son contenu. L'insertion d'un journal fictif au sein d'un roman intègre de « l'original » dans une œuvre qui se veut traditionnelle sur le plan formel. L'emploi de la première personne permet au lecteur d'avoir accès sans intermédiaire aux pensées les plus secrètes du personnage et le place en situation de voyeur ce qui lie inexorablement le lecteur au protagoniste. Mais c'est dans son contenu que l'œuvre de Michel Tournier revêt un statut inédit. En s'inspirant d'une veine mythique et légendaire, l'auteur annihile le temps de l'Histoire pour donner aux événements de la seconde guerre mondiale un aspect universel et atemporel. En effet, par l'utilisation et le détournement de la figure de l'ogre, Tournier offre à ses lecteurs une vision novatrice de l'Allemagne nazie et du régime du III<sup>ème</sup> Reich. Hitler est présenté comme un ogre séducteur apte à entraîner toute une population dans la mort. Göring, quant à lui, introduit l'image de l'ogre sacrificateur qui jouit de l'acte meurtrier glorifié par la chasse. Blättchen, l'ogre scientifique se présente comme le paroxysme de l'idéologie nazie prônant la destruction de tout individu jugé trop « étranger » à la « bonne race » aryenne. Enfin, Tiffauges apparaît comme un être particulier dans cette univers mortifère ; un électron libre qui se cherche et qui, de fait, suit une voie marquée par l'intrusion d'initiateurs qui jalonnent son chemin, il renoue ainsi avec son modèle phorique : Saint-Christophe. L'ensemble de l'œuvre de Michel Tournier raconte au fond l'histoire d'un homme, sans famille, sans ami, exécrant sa vie « d'homme éteint », égaré et disposé à tout changement, qui va pouvoir se retrouver après un long chemin s'étendant sur une terre inconnue celle de la Prusse-Orientale. En somme, il pourrait s'agir d'une histoire des plus banales si cet homme n'était pas un héritier de la « race ogresse ».

L'intérêt de cette étude était de s'intéresser aux personnages dans l'œuvre, à leurs symboliques et à leurs parcours. C'est au contact de Tiffauges que nous avons pu percevoir l'importance de certains d'entre eux marquant à leur façon le destin du protagoniste. Nestor s'est imposé comme son initiateur à Saint Christophe, celui qui a posé les différents jalons visant à révéler, à la face du monde, la nature profonde de Tiffauges. De même, à Rominten, l'Oberforstmeister est devenu celui par qui « une initiation fantastique » (R.A., 265) était possible. C'est à ses côtés que Tiffauges découvre un pays où règnent des êtres fabuleux et merveilleux mais où le massacre est roi. Enfin, c'est en se plaçant au service de comte Von

Kaltenborn que Tiffauges s'enfonce de plus en plus dans le système nazi malgré les avertissements de ce lecteur assidu de signes.

Après s'être adonné aux chasses photographiques et sonores en France, Tiffauges découvre les joies de la chasse aux enfants en revêtant le rôle de pourvoyeur de nouvelles recrues pour la napola. Toutefois, c'est dans l'acte phorique que l'œuvre de Michel Tournier prend tout son sens. Héritier des monstres féériques que sont les ogres, Tiffauges se reconnaît d'abord dans le Roi des Aulnes, celui qui emporte les enfants vers la mort. Il se met alors au service de la « phorie noire ». Son parcours initiatique entamé, Abel trouve la voie de la rédemption en investissant le rôle de saint Christophe et en sauvant l'enfant juif, Ephraïm.

A la lumière des études ethnocritiques, nous avons tenté de mettre en avant le parcours de Tiffauges en termes d'initiation. En franchissant la frontière de l'Allemagne, le protagoniste est projeté dans un monde de possibles s'apparentant à une phase de marge. L'espace et le temps sont ceux de l'universalité et de l'atemporalité. Tiffauges se libère de l'enfermement, caractéristique de la France, et découvre un univers merveilleux où il peut se laisser aller à l'exploration de l'autre : la condition de toute initiation. C'est ainsi qu'il s'adonne à diverses perversions sans être pour autant réprimé, tel qu'il l'avait été à Paris, suite à l'accusation de viol sur la jeune Martine. Comme tout ogre, il est démesurément attiré par les enfants avec qui il forme un couple complémentaire et dichotomique. L'homme et l'enfant se rejoignent tout comme l'homme est ramené à son état infantile en se consacrant à la guerre.

C'est en explorant les différentes frontières anthropologiques que Tiffauges peut prétendre à la construction de son identité individuelle et sociale et faire l'expérience de la liminarité. Ainsi, Abel sonde les limites entre le visible et l'invisible en conservant, notamment, un lien particulier avec son premier initiateur, Nestor. De même, sa capacité exceptionnelle de lecteur de signes entretient une relation avec le monde de l'invisible et avec celui de la nature. Un don inscrit en lui, et plus précisément en son nom, ainsi que le souligne le docteur Otto Blättchen :

Ce qui prouve [...] la pureté de votre sang, c'est que vous êtes encore porteur au plus haut point du signe particulier qui valut ce nom à votre ancêtre patronymique : *Tiefauge*, c'est l'œil profond, l'œil enfoncé dans l'orbite. Et quand on vous voit, Herr von Tiefauge, on comprend si bien ce nom (R.A., p.349)

La myopie de Tiffauges est dépassée et remplacée par une disposition à voir ce que les autres ne voient pas forcément. De même, sa stature de géant, sa nature ogresse et son caractère hybride instaurent un lien particulier qui rapproche l'homme à la sauvagerie. Une union inscrite dans son corps et dans son cœur. C'est un monstre qui s'adonne à des activités « monstrueuses ». La

chasse en est l'exemple le plus frappant. En considérant l'activité cynégétique comme un rite de passage, nous pouvons observer un acte qui rejette ses membres en marge de la société. En effet, la chasse nécessite une séparation de la famille, des femmes, et elle s'accomplit dans un lieu reculé et obscur, celui de la forêt. Enfin, elle nécessite, en dernier lieu, une réagrégation à la communauté dont est issu le chasseur. Tiffauges, quant à lui, s'adonne aux chasses ; c'est un marginal qui ne se lie qu'avec des animaux ou des morts ; et qui ne semble pas sortir pas de cette phase de liminarité. Il reste enfouit dans les confins de la Prusse-Orientale.

La période de marge dans laquelle il s'insère lui permet de faire l'expérience de l'autre et donc de renouer avec la partie féminine qui sommeillait en lui et d'assumer un rôle de père de substitution par le biais de la phorie. Il retrouve ainsi la figure de l'Adam archaïque androgyne porte-enfant. Son aspiration à l'infini et sa volonté de libération lui ont entrouvert les portes du salut et de la rédemption. En portant sur ses épaules Ephraïm, Tiffauges assume son destin marqué du sceau de Saint Christophe et revêt ainsi les caractéristiques d'un personnage propice aux passages.

Les conclusions de cette étude mènent très logiquement à la notion de personnage liminaire, définie par l'ethnocritique. Tiffauges ne semble pas sortir de cet entre-deux dans lequel il s'est aventuré, ou du moins, s'il en sort, c'est par une mort énigmatique. Une mort qui interroge et interpelle le lecteur. Une mort qui pourrait être l'aboutissement logique d'une initiation qui demeure, somme toute, inachevée ? Ou tout simplement l'impossibilité pour cet être hors norme de trouver sa place parmi ses pairs, destinant ainsi le personnage à une existence supérieure ?

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Bibliographie de Michel Tournier

#### 1. Œuvres de référence

TOURNIER Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

TOURNIER Michel, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977.

#### 2. Bibliographie générale

BOULOMIÉ Arlette, « Tournier face aux lycéens », *Magazine littéraire*, n°226, janvier 1986, p.24.

BOULOMIÉ Arlette, *Michel Tournier : le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988.

BOULOMIÉ A. (dir.) et De GANDILLAC M. (dir.), août 1990, *Images et signes de Michel Tournier : Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 1991.

FRIEDLÄNDER Saul, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, pp.21-51.

GUICHARD Jean-Paul, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.

KOSTER Serge, *Michel Tournier; ou le choix du roman*, Paris, Zulma, 2005.

*Michel Tournier*, textes réunis par L. Korthals Altes, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université de Lille III, n°232, 1993-1994.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « Orion porteur de Christophe dans *le Roi des Aulnes* », *Métamorphose du mythe*, dir. Miguët-Ollagnier M., Paris, les Belles Lettres, 1997, pp.63-79.

*Relire Tournier*, dir. Vray J.B, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2000.

### 3. Le Roi des Aulnes

BOCA Mariana, « Mentalité postmoderne dans *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier », *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. La figure du père*, Paris – Torino – Budapest, l'Harmattan, 2008, pp.361-365.

KORTHALS ALTES Liesbeth, *Le Salut par la fiction ? Sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1992.

## II. Bibliographie critique

### 1. Ethnocritique de la littérature

*Dans la gueule du dragon : histoire, ethnologie, littérature*, dir. Privat J-M, Sarreguemines, Pierron, 2000.

DROUET Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Ethnocritique de la littérature, Romantisme*, n°145, 2009, pp. 11-23.

PRIVAT Jean-Marie, *Bovary charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, 1994.

PRIVAT Jean-Marie, « Toine. Un géant chez Maupassant », *Actes du colloque Géants, dragons et animaux fantastiques en Europe*, Tradition Wallonne, 2004, pp.65-81.

PRIVAT Jean-Marie, « L'entre-temps », *Ma Montagne. Lectures plurielles d'une robinsonnade pour la jeunesse, Recherches Textuelles*, 6, Université Paul Verlaine Metz, 2006, pp. 119-146.

PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie, « Présentation : la culture à l'œuvre », *Ethnocritique de la littérature, Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 3-9.

PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie, « Présentation », *Horizons ethnocritiques*, Nancy, *Presses universitaires de Nancy*, 2010, p.8.

SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article mis en ligne sur le site [ethnocritique.com](http://ethnocritique.com)

SCARPA Marie, « La voie du faucon », *Ma Montagne. Lectures plurielles d'une robinsonnade pour la jeunesse, Recherches Textuelles*, 6, Université Paul Verlaine- Metz, 2006, pp. 149-175.

SCARPA Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », *Actes du Colloque international " Emile Zola. Mémoire et sensations "* (22-24 septembre 2005, UQAM, Montréal), V. Cnockaert dir., Montréal, XYZ, 2008, pp. 47-62

SCARPA Marie, « Sauvage, vous avez dit " sauvage " ? » Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant ", *Littérature*, n°153, 2009, pp. 36-49.

SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », Ethnocritique de la littérature, *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 25-35.

SCARPA Marie, *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Champion, 2009.

## 2. Théorie littéraire

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1957.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1984.

JOUBE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

PARAVY Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », *Littérature et espace, Actes du XXXème Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Limoges, Pulim, 2003, pp. 149-155.

PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp.15-132.

RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 2000.

RAOUL Valérie, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

REUTER Yves, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2005.

STALLONI Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

VALETTE Bernard, *Le Roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992.

## 3. Contes, mythes, et légendes

BAUDIN Henri, *Les Monstres dans la science-fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1976, p.37.

- BELLEMIN-NOËL Jean, « Roi des Aulnes ou Reine des Elfes », *Poétique*, Seuil, septembre 1987, n°71, pp : 259-270.
- BELMONT Nicole, « Textures mythiques », *Ethnologie Française*, 1993, 1, Janvier-Mars, pp.5-7.
- BELMONT Nicole, *Comment on fait peur aux enfants*, Paris, Mercure de France, 1999.
- BOCCARA Michel, *La Part animale de l'homme : esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos, 2002, pp.35-67.
- BOULOUMIÉ Arlette, « L'Ogre », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Professeur Brunel P., Monaco, édition Le Rocher, 1988, pp. 1096-1111.
- BOULOUMIÉ Arlette, « Le Mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine », *La Licorne*, novembre 2000, n°55, pp.183-193.
- CAILLAUD Claire, « L'Ogre en littérature. Figure de l'Autre, peur du Moi », *TDC*, n°791, du 1<sup>er</sup> au 15 mars 2000, pp.3-37.
- COMTE Fernand, *Les Grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1988.
- DAUZAT Albert, *La Toponymie française*, Paris, Payot, 1946, p.68-70.
- DELAPORTE Victor, *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1968, pp.71-104.
- DONTENVILLE Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1973.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1997.
- ELIADE Mircea, *Mythe, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « folio, essais », 2005.
- FAIVRE Antoine, *Les Contes de Grimm, mythe et initiation*, Paris, Lettres Modernes, 1979.
- FOUCART Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Entre-deux, passages, dynamique sociale, Pensée Plurielle*, n°24, 2010/2, pp.45-61.
- Géants entre mythe et littérature (les)*, études réunies par M. Closson et M. White-Le Goff, Artois Presses Université, 2007.
- GEZA Roheim, *Les Portes du rêve*, Paris, Payot, 2000, pp.365-415.
- HÉSIODE, *Théogonie. Hymnes homériques*, Paris, Gallimard, 2001.
- LEENHARDT Maurice, *Do Kamo : la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1947, pp.272-309.

MILLET Claude, *Le Légendaire au XIXème siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 102-140.

MOTHE Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault, l'œuvre de Psyché*, Paris, l'Harmattan, 1999.

PERRAULT Charles, *Le Petit Poucet, Contes*, Paris, Poche, 2006.

RABELAIS, *La vie treshorricque du grand Gargantua*, Paris, Flammarion, 1993.

SAINTYVES Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines. En marge de la Légende dorée : songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, Paris, Robert Laffont, 1987.

VAN GENNEP Arnold, *La Formation des Légendes*, Paris, Flammarion, 1910.

WALTER Philippe, « conte, légende et mythe », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, dir. Chauvin D., Siganos A., Walter P., Paris, Imago, 2005, pp.59-67.

WALTER Stephans, *Les Géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*, trad. Florian Preisig, Paris, Champion, 2006, pp.23-161

#### 4. La chasse

BRUYER Annie, « Les honneurs de la chasse à courre », *Ethnologie française*, Pratiques, rites, 1997/2, pp.197-204.

CERVELLON Christophe, *L'animal et l'homme*, Paris, PUF, 2004, p.1.

DALLA BERNARDINA Sergio, *L'utopie de la nature, chasseurs, écologistes et touristes*, Paris, Imago, 1996.

HAVET Paul, *La chasse en quête de sens : Nature, chasse et société* (vol.2), Paris, L'Harmattan, 2007.

HELL Bertrand, « Du Cru au cuit ou du bon usage du sang dans la répartition des gestes de chasse », *l'Homme*, n°102, avril-juin 1987, pp. 168-172.

HELL Bertrand, « Le Sauvage consommé », *Terrain*, n°10, 1988, pp.1-13.

HELL Bertrand, *Le Sang noir: chasse et mythe du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994.

PATOU-MATHIS Marylène, *Mangeurs de viande, De la préhistoire à nos jours*, Paris, Perrin, 2009.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le chasseur noir, formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte/Maspero, 1983, pp.123-177.

VIDRON François, *La Chasse à courre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°610, 1965.

VINCENT Odile « Chasse et rituel », *Terrain*, n°8, 1987, pp. 63-70.

### 5. La mort

BROHM Jean-Marie, *Figures de la mort : perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, 2008.

CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

FROMM Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 344.

MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1970.

THOMAS Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.

THOMAS Louis-Vincent, *La mort*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1988.

THOMAS Louis-Vincent, *Les chairs de la mort*, Paris, Sanofi, 2000.

VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 7-79.

### 6. Les rites

CENTLIVRES Pierre, « Rites, seuils, passages », *Communications*, n°70, 2000.

SEGALEN Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009.

VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, A. et J. Picard, 1987.

VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore français. Du berceau à la tombe, cycles de carnaval-carême et de Pâques*, Paris, R. Laffont, 1998

VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

### III. Autres références

DALLA BERNARDINA Sergio, « Boiteux, borgnes et autres médiateurs avec le monde sauvage », *Communication*, 76, 2004. pp. 59-82.

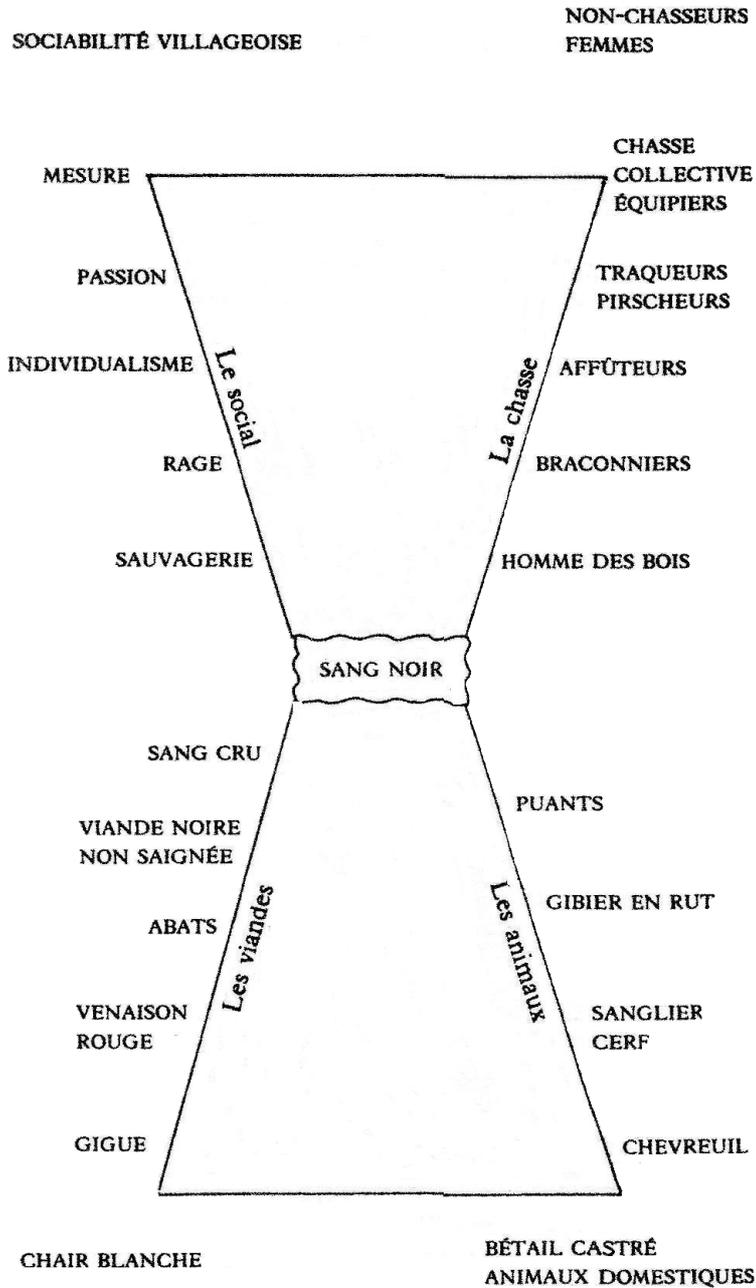
DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature », *Histoire, Sciences Sociales*. 57<sup>e</sup> année, N°1, 2002. pp. 9-25.

- DESCOLA Philippe, « Le Sauvage et le domestique », *Communications*, 76, 2004, pp.17-39.
- FABRE Daniel, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'homme*, 1986, volume 26, pp.7-40.
- FABRE Daniel, « Juvéniles revenants », *Etudes rurales*, 105-106, 1987, Le retour des morts, p.160.
- FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, p.80
- HÉRTZ Robert, «La Prééminence de la main droite», *Mélanges de Sociologie Religieuse et Folklore*, Félix Alcan, Paris, 1928, p.103.
- LEONARD Sylvie, « Le désir cannibale », *Quasimodo*, n°6, printemps 2000, Montpellier, p.173-178.
- LESTRINGANT Franck, *Le Cannibale, Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1967, p.10.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p.583.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- PASTOUREAU Michel et SIMONNET Dominique, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005.
- POUILLON Jean, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, 1972, pp. 9-26.
- ROCQUET Claude-Henri, *Saint François parle aux oiseaux*, Paris, éditions franciscaines, 2005.
- ROUSSEAU Vanessa, *Le goût du sang*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ROUX Jean-Paul, *Le sang : Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988.
- TESTART Alain, *Des mythes et des croyances: esquisse d'une théorie générale*, Paris, La maison des sciences de l'homme, 1991.
- VERDIER Yvonne, *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*, précédé « Du rite au roman, parcours d'Yvonne Verdier » par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, 1995.

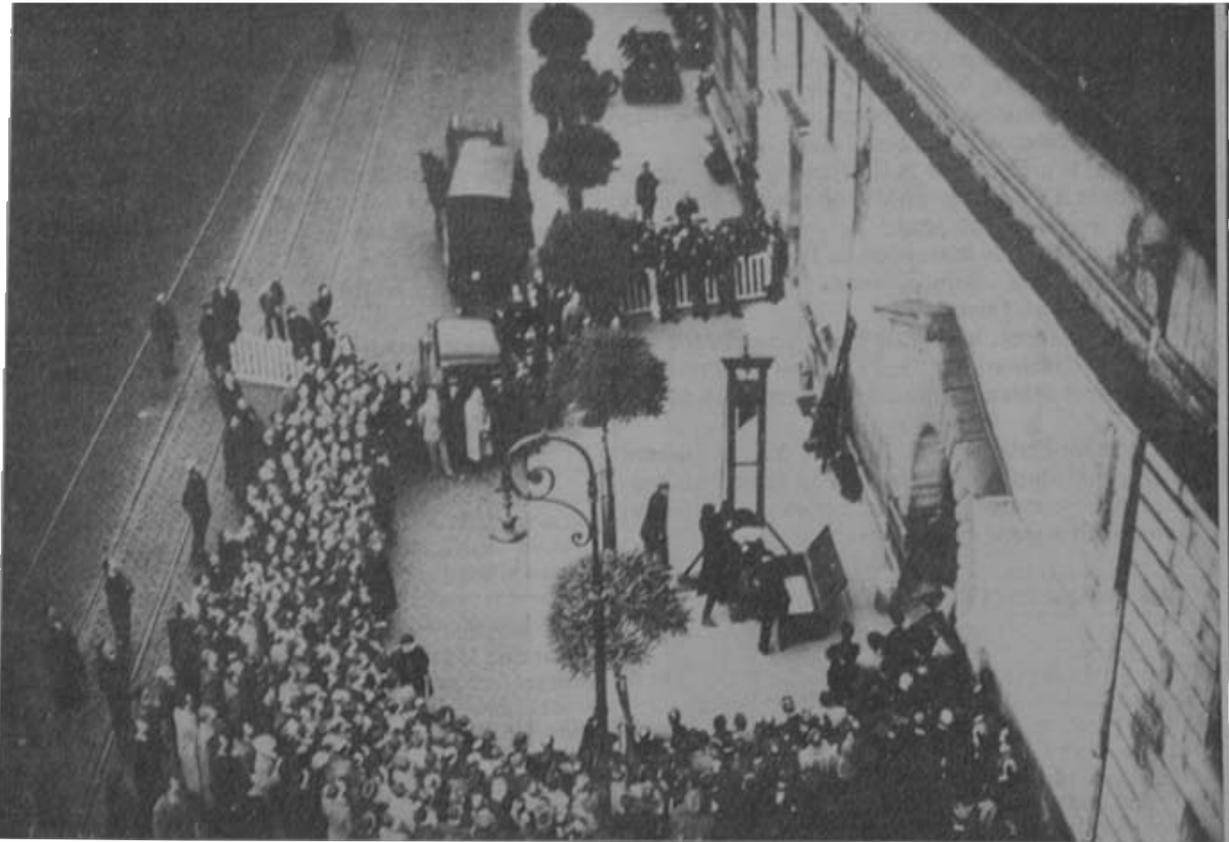
## Annexes

### LA CIRCULATION DU SANG NOIR

#### Le système du sang noir



HELL Bertrand, *Le sang noir, chasse et mythe du Sauvage en Europe*, p.53.



*La dernière exécution capitale en public, le 16 juin 1939 : Charles Weidmann, accusé de l'assassinat d'un chauffeur routier et d'une jeune Américaine, avait la tête tranchée. L'exécution donna lieu à de telles scènes d'hystérie que le président de la République, Albert Lebrun, décida huit jours plus tard de ne plus autoriser le public à assister aux exécutions*

*Archives de la Préfecture de police de Paris, DB/616.*